Petru Ursache

Prolegomene la o estetică a folclorului

Petru Ursache

Prolegomene la o estetică a folclorului

CARTEA ROMÂNEASCĂ
1980

Scanned with OKEN Scanner

Introducere

Dimensiunea estetică a folclorului nostru stă în strînsă legătură cu vechimea milenară a culturii autohtone și cu unitatea spirituală a creatorilor ei, existenți fără întrerupere în spațiul propriu, carpato-dunărean, în care s-au produs procesele fundamentale ale etnogenezei românilor. Aceasta înseamnă că încă din *vremi uitate, de demult* s-a născut, la noi, un grup distinct de valori. Perpetuate în diferite forme, ele pot fi identificate, arheologic ori etnografic, de la o etapă istorică la alta, din volburosul neolitic al Cucutenilor, pînă la maiestuoasa afirmare istorică a daco-geților, de la aprigul dialog daco-roman, început la 102, mileniul I al erei, și urmat de marea epocă a romanizării, la perioada Dridu, feudală, contemporană. În îndelungata lor istorie, formele artei și culturii își organizează o matrice proprie și se stabilesc în conștiința etnicului. În felul acesta, ele asigură pe linie diacronică dinamica procesului creator, ca și proliferarea de infinite variante formale. Folclorul, asemenea graiului, se comportă ca un limbaj, permițînd schimbarea de mesaje între toți cei ce l-au fabricat, indiferent de timp și de spațiu. Evident, folosește elemente specifice de limbaj. Această propoziție capătă o semnificație de excepție în momentul în care facem precizarea că, în afară de creația orală grecească, nici un popor din această parte a

Europei nu are o cultură atît de unitară ca a noastră, accesibilă, asemenea limbii, tuturor ținuturilor carpato-dunărene. Faptul își are explicații foarte adînci în trecutul istoric. Grecii și românii sînt cei mai vechi și singurii sedentari, primii în Sud, ceilalți în Nord. Sedentarismul strămoșilor noștri este confirmat de date arheologice încă din neolitic. Sînt acei locuitori care au transmis din etapă în etapă tehnica stilizării, tripticul de culoare, linia șerpuită, tipul de așezare endogamică, casa din bîrne (modelul de pe Columna lui Traian), birituallismul înmormîntării etc. Cazul este unic în Răsăritul Europei.

Iată de ce considerăm că o estetică folclorică nu poate fi elaborată în abstract, decupînd fenomenele artistice din cadrele străvechi și naturale în care s-au dezvoltat, sau semnalînd doar prezența lor istorică, așa cum se obișnuiește, cu risipă de fraze retorice. Căci, în mod cu totul deosebit, în cazul folclorului, dat fiind specificul elaborării și funcționării sale, tocmai dimensiunea spațio-temporală poate constitui unul dintre elementele care să înlesnească înțelegerea unor noțiuni, concepte, legi estetice.

În momentul de față dispunem de suficiente documente inedite, descoperite în ultimele trei decenii, pentru a completa informația lacunară înainte, în scopul de a regîndi, din perspectiva esteticului, diferite forme ale artei orale. Dacă folclorul este expresia etnicului, a muncii de zi cu zi, a existenței acestuia în plan social și cosmic, punctul de plecare pentru orice estetică de tipul propus de noi trebuie să-i vizeze direct pe înșiși autorii culturii. Avem în vedere grupurile de *purtători* ai culturii care s-au succedat în marile epoci istorice și au făcut să devină specific nouă o anumită ordine stilistică.

Desigur, multe aspecte ale problemei încă vor rămîne neclarificate, iar situația nu se va schimba atîta timp cît atenția cercetătorilor va fi reținută numai de materialul modern, adică de creația orală colectată în ultimele două secole. Este și motivul pentru care am preferat titlul modest de *Prolegomene*, în speranța că cercetările viitoare, mai documentate, vor reuși să cuprindă un reper-

Scanned with OKEN Scanner

toriu extins şi mai sigur de fenomene. Deocamdată ne propunem să ne oprim la următoarele grupuri de probleme :

1. *ASPECTE METODOLOGICE.* Complexitatea materialului şi scopul valorizării sale impun selectarea şi apoi comentarea fenomenelor din perspectiva a două categorii de discipline, subsumate tehnicii interdisciplinare, dar cu pondere proprie în strategia cercetării. O primă serie este formată din arheologie, paleoantropologie, arheologie şi istoria artelor. Ele au un caracter dominant pragmatic şi pot să lămurească, în măsura în care terenul o mai permite, dată fiind natura depozitării materialului, următoarele chestiuni concrete : 1) depistarea unor forme ale culturii populare străvechi : ceramică, tipuri de aşezări, locuinţe, ritualuri funerare, obiecte de podoabă, piese de port, statuete etc. Pentru arheolog, ele sînt documente istorice. Etnograful, folcloristul şi istoricul de artă vor descoperi diverse motive ornamentale, tehnici de lucru etc. care se regăsesc, în chipuri mai mult sau mai puţin modificate, în diverse etape istorice. Într-un cuvînt, ceramica, portul, statuetele conservă un bogat repertoriu de motive folclorice ; 2) Cronologizarea, după metodele specifice arheologului, a elementelor de cultură descoperite *in situ*. Istoricul pune în evidenţă continuitatea sau discontinuitatea formelor de viaţă în general, întrucît aceasta este preocuparea lui de prim ordin ; etnograful (folcloristul, istoricul de artă) capătă certitudinea permanentizării unor trăsături stilistice ; 3) identificarea *purtătorilor culturii* şi îndeosebi a apartenenţei lor etnice. În legătură cu aceasta trebuie reţinută ideea, devenită loc comun printre istorici, că prezenţa unui obiect manufacturat într-o regiune oarecare nu constituie totdeauna un indiciu în favoarea recunoaşterii etnice a purtătorilor. Cu alte cuvinte, locul de fabricaţie nu este acelaşi cu locul de circulaţie. Această chestiune este bine lămurită în literatura de specialitate şi se cunosc metode sigure pentru evitarea confuziilor. Specialistul în domeniul creaţiei spirituale dobîndeşte argumente utile pentru lămurirea problemei privind trăsăturile etnice ale artei tradiţionale. În acest context, preocupările sale se înscriu direct în sfera esteticii, întrucît vizează o categorie a acesteia şi anume *specificul naţional*, întreaga istorie şi fenomenologie a constituirii acestuia.

Există şi un alt aspect al relaţiilor interdisciplinare, la nivelul ştiinţelor istorice şi etnografice la care ne-am referit mai înainte. Ele sînt obligate să coopereze pentru verificarea identificărilor realizate pe cale arheologică. În acest mod pot fi evitate controversele privind datarea şi teritorializarea diferitelor categorii de antichităţi, poate fi reclamată continuarea investigaţiilor sau, după caz, formularea unor concluzii definitive. Spre exemplu, specialiştii sînt în general de acord că statuetele de la Gîrla Mare îndeplineau funcţii ritualistice. Dar dacă ipoteza formulată de o cercetătoare[1] cum că desenele ce le însoţesc re-

prezintă o scriere incifrată protodacică, lucru greu de probat, înseamnă că piesele respective nu mai trebuie considerate drept documente istorice în favoarea vechimii portului popular românesc, cum susține, dealtfel, bine informat, Vladimir Dumitrescu [2].

Indiferent de partea cui se află adevărul, în discuție sînt angajați arheologi (pentru probleme de scriere), etnografi (pentru ritualuri și port), istorici de artă (pentru chestiuni de tehnică artistică). Fiecare în parte trebuie să opereze verificări în domeniile pe care le reprezintă. Se confirmă astfel o idee a lui Lévi-Strauss privind tehnica cercetării interdisciplinare: „Cînd un eveniment de o asemenea importanță se produce într-una din științele umanistice, reprezentanților unor discipline apropiate nu numai că le este permis, dar chiar li se cere să verifice imediat consecințele lui și aplicarea posibilă la fapte de un alt ordin". [3]

, A doua categorie de discipline, indispensabile esteticii folclorice, oscilează între caracterul analitic și sintetic, între descriptiv și speculativ, și își propun, în totalitate, să explice faptele de artă dintr-o mare varietate de perspective: stilistică, poetică, literară, semiotică, psihanalitică, arhetipală, sociologică etc. Toate acestea sînt aplicabile asupra unui text complex, ca *Miorița* sau *Meșterul Manole*, însă nu trebuie considerate obligatorii pentru orice creație orală. Numai textul indică tipul (sau tipurile) metodologic (e), cercetătorul urmînd să-l intuiască și să-l manevreze cu pricepere.

Demersul estetic propriu-zis abia de aici poate să înceapă, adică după ce folcloristul, poeticianul, sociologul, semioticianul etc. și-au încheiat munca ce li se cuvine. Căci ei, în general, nu depășesc nivelul criticii de text. Excepție fac doar acei teoreticieni ai limbajului care văd în expresia poetică o modalitate filozofică de fixare a omului în existent. În acest caz, limbajul artei se înscrie în domeniul oricărei logici formale, discuția fiind transferată din planul empiric al organizării formelor sensibile, nominalizabile („Pe-un picior de plai" = catareză; „Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă/ Prin care trece albă regina nopții moartă" = metaforă; „Mielul *blînd* suge la două oi" = epitet etc.), în cel al comunicării conceptualizate („Pe-un picior de plai" = semn < simbol matematic).

Esteticianul în general (iar în cazul de față și cel care se afirmă pe terenul folclorului) își însușește rezultatele folcloristului, stilisticianului, sociologului etc. fie pentru a le utiliza ca materie primă în construcțiile sale teoretice, fie pentru că desprinderea de materia vie a artei, cantonarea în domeniul propriu pot să-i fie fatale. În ultimă instanță, orice observație cu intenție de generalizare, destinată să ducă la o teorie a valorilor, așa cum permite statutul esteticii, trebuie să pornească de la text. Înainte de a-i despărți pe specialiști în direcții proprii, folclorist, sociolog, estetician, *textul* (cu toate conotațiile implicate de acest concept) [4] îi adună laolaltă.

Scanned with OKEN Scanner

2. *CONCEPTUL DE FOLCLOR.* Vechea școală antropologică engleză ne-a obișnuit cu o definiție devenită clasică, și care se bazează pe interpretarea termenilor *folk* (popor) — *lore* (știința) : știința poporului. Folclorul ar fi deci o enciclopedie de cunoștințe empirice, culturalo-științifice, elaborate de mulțimile anonime și analfabete, în timpuri preistorice. În starea primitivă a omenirii el a îndeplinit funcții formative majore, însă civilizația urbană, elaborată pe alte coordonate, i-a periclitat serios existența, astfel că oralitatea a adus pînă în zilele noastre doar fărîmituri dintr-o cultură altădată unitară și coerentă. Artur Gorovei făcea cunoscută la noi, într-o lucrare de maturitate, *Noțiuni de folclor*,[5] o variantă a definiției în discuție, modernizată, și în mare parte acceptabilă chiar și astăzi. El relua ideea despre enciclopedismul culturii populare, arătînd că prin sfera sa largă de cuprindere, prin originalitatea și îndrăzneala tentativelor de cunoaștere a mediului socio-cosmic este comparabilă cu creația *cultă*, de tip orășenesc, realizată pe calea scrisului.

Nici amendamentele aduse de N. Iorga (potrivit căruia folclorul trebuie înțeles ca un proces dinamic, în sensul că „o vreme l-a creat, alta l-a transformat" sau că este „o creație în marș")[6], nici antitradiționalismul lui Ovid Densușianu, bazat pe aceeași viziune diacronică și modernă (psihologia populară este „veșnic în mișcare")[7], nu au reușit să înlăture o anume prejudecată instaurată chiar și printre specialiști, că *tradiția*[8] ar fi un conglomerat de documente poetice mai vechi ori mai noi. Acestea s-ar transmite de la o generație la alta, *neatinse* de vreme, după teoriile romanticilor, și tradiționaliste, ca *supraviețuiri*, după școala antropologică engleză, sau *transformate* în raport cu epoca și cadrul socio-cultural, stimulatoare de inovații, cum susțin adepții istorismului (N. Iorga), ori ai perenității folclorului (Ovid Densușianu). Cum termenul *transformare* ni se pare destul de confuz, deși la vremea lui a însemnat o luare de poziție, mai acceptabil continuă să fie conceptul de *funcție*, introdus în literatura de specialitate, cum se știe, de Borislaw Malinowski : dinamica socială impune formelor culturale o alunecare de sens ceea ce atrage după sine restructurări în planul construcției, și nu invers.

Un punct de vedere original și demn de reținut, în acest inventar de opinii, îl propune Arnold van Gennep, autorul francez care s-a întîlnit în multe teoretizări cu contemporanul său român, nu mai puțin interesant la nivel european, Ovid Densușianu. Arnold van Gennep susține că folclorul nu este „o simplă colecție de fapte", ci „o știință *sintetică*".[9]. Termenul subliniat de noi nu indică neapărat ideea de modificare formală, ci selectarea și însumarea celor mai caracteristice mărci ale textului, astfel încît acesta face să transpară în expresia poetică întreaga sa existență. Ca să exemplificăm în direcția sugerată de folcloristul francez, un asemenea limbaj al transparenței îl descoperim în *Miorița*, varianta Alecsandri : formele străvechi de gîndire, rudimentare și dure la origine, prin uzaj, adaptare, alunecare de

Scanned with OKEN Scanner

funcție (procese firești), rămîn fidele cu ele însele, adică nu-și pierd calitatea de a comunica informație, fie că sînt receptate de omul tradiției, creatorul lor, fie că trec în sfera de interes a literatului. În asemenea cazuri, expresia poetică nu se abureşte, cum lasă să se înțeleagă un autor, ci se clarifică.

În sfîrșit, un element nou în constituirea definiției moderne a folclorului îl propun Mihai Pop și Pavel Ruxăndoiu, autorii cursului *Folclor literar românesc*. Ei elimină categoric conceptul de *conglomerat* și îl recomandă pe acela de *sistem*. Se poate vorbi, după autorii citați, „de un sistem de cunoștințe cu valoare practică", de „un sistem de credințe", de „un sistem de obiceiuri"[10] etc. Ar fi vorba, deci, de un sistem de sisteme, completăm noi, sau de un complex de texte integrate. Termenul *sistem* poate fi, oricum, considerat pivotul definiției folclorului.

În concluzie, putem afirma că *folclorul*, parte integrantă a tradiției, în general, este un sistem cultural în care se află universalizată întreaga viață a mulțimilor anonime și analfabete, de același etnic, producătoare de valori. Asemenea oricărei structuri, folclorul se comportă ca un sistem de relații și de transformări, în sensul că modificările nu sînt nici întîmplătoare și nici izolate. Ele sînt determinate de fenomene specifice oralității și se produc în același ritm și atîta timp cît tradiția funcționează ca un mecanism unic și independent. De aici deducem plasamentul folclorului în totalitatea culturii, ca și logica mutațiilor de structură și de funcție pe axa diacroniei.

Primul termen definitoriu, *sistem*, ales în opoziție cu *conglomerat* (depozit, tezaur, arhivă, total de documente), indică existența unor secțiuni în interiorul culturii : credințe, cunoștințe, obiceiuri etc., în terminologia autorilor cursului citat. Fiecare secțiune în parte cunoaște o anume autonomie în raport cu sistemul, adică dispune de un set de elemente stilistice care îi permit o mai bună funcționare în contextul vieții sociale. Secțiunile sînt denumite de noi *moduri*[11] sau *serii formale* și înțelegem prin aceasta orice categorie de texte construite după un șablon unic : doină, orație, metaforă etc. Șablonul, care trebuie înțeles ca un tipar formativ, separă categoriile de texte și nu permite confuzii de structură și de funcție în conștiința colectivităților.

Al doilea element al definiției, și anume formula *sistem de relații*, precizează în ce mod poate fi acceptată ideea de autonomie a seriilor formale, atunci cînd sînt privite în raport unele cu altele. Este vorba de o autonomie relativă, în sensul că formele *își corespund*.

Este ceea ce afirmă și Stanca Fotino într-un studiu consacrat problemei : „Cultura orală este un sistem coerent al diferitor coduri, ca semne care au în acest sistem propria lor semnificație, dar fiecare mesaj ca un întreg semn, are de asemenea propria lui semnificație".

Dacă pe de o parte formele-semne funcționează în împrejurări concrete, precis determinate, spre exemplu bocetul la înmormîntare, descîntecul în scopuri terapeutice etc., în același

Scanned with OKEN Scanner

timp ele se disting prin trăsături comune de limbaj, expresie a unei colectivități etnice distincte. Diminutivul caracterizează folclorul românesc și totodată apare frecvent în mai multe serii formale, el însuși fiind un *tipar* creator de modele. Soarele stilizat se întîlnește deopotrivă și în colinde, și pe scoarțe, și pe lăzile de zestre.

Recunoașterea seriilor formale este necesară în cadrul discuțiilor noastre, întrucît ne apare mai bine în evidență diversitatea funcțională a folclorului, în ce împrejurări concrete se comportă ca fapt de cultură (așa cum este cultivat basmul de anumite colectivități de păstori), sau cînd își însușește statutul de fapt literar (așa cum apare proza populară în colecții ori în conștiința filologilor). Cu aceasta am ajuns la explicarea celui de al treilea element al definiției, pe care ni l-am însușit din studiile lui Jean Piaget: folclorul se prezintă ca un *sistem de transformări* [12] Privit din această perspectivă diacronică, el ne apare permanent același și mereu altul. Rămîn aceleași motivele șabloanele, într-un cuvînt elementele de limbaj. Se schimbă ordonarea lor și funcțiile cărora se supun. Astfel, una și aceeași serie formală (mod) are o istorie lungă și foarte complicată. Noi o cunoaștem parțial, doar din colecțiile recente și din oralitatea vie. Dacă apare consemnată în izvoare literare vechi, eventual medievale, faptul privește elementele construcției, scopul cultivării lor, nu și structura în sine. Să ne amintim că doina avea pe timpul lui Cantemir un caracter războinic, că doinele de ostășie și de cătănie încă nu fuseseră inventate, că *motivul scrierii* nu se generalizase. De reținut că toate acestea s-au petrecut pe terenul unei singure categorii folclorice: doina. Dacă ținem seama de o serie întreagă de *procese interne* care au avut loc în cadrul culturii orale, printre care cele mai semnificative ni se par *desincretizarea, alunecarea de funcție, literarizarea*, că odinioară predominantă era funcția culturală, iar în timpuri mai noi cea estetică, că astăzi folclorul se află depozitat în biblioteci, filmoteci, și muzee —, ne putem da seama cît de fluctuantă și de diferită a fost tradiția de la o epocă la alta și cît de dificilă este operația de reconstituire a istoriei sale.

3. *Discipline.* Introducem acest paragraf, atît pentru continuarea unor precizări terminologice, cît și pentru definirea raporturilor dintre folcloristică și alte discipline, sau între diferite domenii ale culturii și artei orale. Faptul se impune și din nevoia de a cunoaște mai bine istoria seriilor formale. Un cercetător informat teoretic și cunoscător al fenomenelor folclorice contemporane, în realitatea lor vie, Grigore Smeu, semnala *proliferarea* conceptelor, ca un aspect al aprofundării cunoașterii în cadrul disciplinei. Chiar dacă au avut loc procesele amintite (desincretizarea, alunecarea de funcție și literarizarea), ele au rămas atît de fidele unui stil unic de gîndire, încît adesea circulă sub denumiri improprii, echivoce. Cazul cuvîntului folclor, privit nediferențiat, ca fapt de cultură și atîta tot, nu este izolat,

Scanned with OKEN Scanner

3a. *Etnografia.* Aceasta înglobează adesea și fenomenul folcloric. De aceea sînt autori care tratează disciplinele împreună, îndeosebi școala franceză. Nu poți să explici tragismul păstorului mioritic separat de transhumanță, de riturile de înmormîntare și de folclorul juridic.; orațiile agrare nu pot beneficia de o argumentare plauzibilă dacă perseverăm să credem, împotriva evidenței, că românii ar fi împrumutat cunoștințele agricole de la slavi; preferința pentru teme din viața satului, a păstorilor și a agricultorilor are o motivare istorică foarte sigură, și anume trecerea de la stilul de viață urbană la modul de viață rurală, provocat de retragerea aureliană, în preajma anului 271, și de reorganizarea administrativă a daco-romanilor în obștii sătești.

Caracterul ambivalent al creațiilor de natură spirituală (de care se ocupă folcloristica) este completat de ambivalența faptelor de cultură materială (ele însele creații ale spiritului) —, de care se ocupă etnografia. Este bine cunoscut interesul oamenilor de la sate pentru ornarea obiectelor de uz casnic și gospodăresc. Ei acopăr suprafețele cu semne, făcîndu-le mai familiare prin introducerea acestora în spațiul lor spiritual și, totodată, fără să și-o propună totdeauna, transformîndu-le în opere de artă. Se produce o veritabilă invazie a frumosului în tot universul rustic, astfel că delimitarea faptului material (etnografic), de cel artistic pare multora, practic, imposibilă. Îmbinarea plăcutului cu utilul, în cazul obiectelor seriale, problemă-cheie în designul contemporan a și fost rezolvată în mod ideal de creatorii culturii tradiționale.

Asemenea interferențe solicită în chip firesc cercetarea interdisciplinară, destinată să explice complexitatea gustului estetic, reminiscențele sincretiste, specificul valorilor etc. Căci disocierea tipurilor de valori, cel puțin în trei mari clase: *culturale, estetice, mixte*, fără a recurge la împărțiri absolute și rigide, poate fi operată atunci cînd utilizăm criterii adecvate. Unul dintre ele îl constituie *funcția* pentru care a fost creat obiectul (motivul, textul), sau pe care și-o însușește în decursul istoriei sale. Unul și același obiect poate îndeplini, cu timpul, succesiv ori simultan, mai multe funcții și, în raport de aceasta, aderă, circumstanțiat, la clasa valorilor. Pe de altă parte, uzajul (circulația) dezvăluie anumite disponibilități ale textului. Dacă o variantă a *Mioriței* se cîntă numai la Crăciun, aderența sa la formele impure ale culturalului ne apare evidentă.

În concluzie, faptele de cultură materială stabilesc mai multe tipuri de raporturi cu formele artistice, destinate receptării estetice: pot fi factori determinanți (ca în exemplul citat al transhumanței), pretexte pentru transfigurări poetice (de pildă, oratia agrară care este o alegorizare a muncilor cîmpenești), cadre materiale de dezvoltare a formelor frumoase (satul ori casa gospodarului luate ca scene pentru reprezentările de Anul Nou, pentru hora de duminică, șezătorile etc.), părți înglobate în însăși materia artistică (nunta, spectacol complex și impur ca struc-

Scanned with OKEN Scanner

tură, prin alternanța de secvențe poetice cu activități practice obișnuite : transportarea zestrei, emiterea de documente oficiale, pregătirea meselor ritualice etc.). Dar oricît de complexe ar fi aceste forme de manifestare a vieții socio-culturale, de subtile interferențele, de mascată aderența artisticului la etnografic și invers, faptele *materiale* nu trebuie confundate cu cele spirituale. Ele pot fi intuite și disociate pentru a constitui domeniile a două discipline înrudite, dar sensibil distincte : *etnografia* și *folcloristica*.

3 b. *Arta populară*. Cît despre conceptul de *artă populară* problema ni se pare și mai confuză. De ea s-au ocupat mai totdeauna etnografii, de aceea se află adesea inclusă în sfera disciplinei reprezentată de ei (Marcel Mauss.) Cînd apare ca materie de sine stătătoare, arta populară este discutată tot din perspectiva etnografului, fiind privită ca o producție manufacturieră, dar nu ca expresie a unei sensibilități estetice. Situația se explică prin aceea că specialiștii, nu fără excepție, au înțeles greșit domeniul disciplinei în discuție : arta populară. Ei s-au arătat preocupați de croiala costumelor (fapt ce ține de iscusința meșteșugarului), de îmbinarea bîrnelor (ceea ce se referă la tîmplar), de obținerea culorilor, prelucrarea lînii, pregătirea pastei pentru oale (tehnologii specifice într-adevăr etnografiei). Este ca și cum un critic de artă, propunîndu-și să ne vorbească despre creațiile plastice, ne-ar explica pe larg cum se obține „roșu tizian", cît timp îi trebuia lui Géricault să-și pregătească paleta, cum își alegea Michelangelo blocurile de marmoră, ce cantitate de fier a fost necesară pentru înălțarea Turnului Eiffel —, și nu s-ar gîndi să demonstreze că formele frumoase figurează un limbaj specific care ne introduce într-un univers imaginar.

În realitate, arta populară se apropie mai mult de folclorul literar decît de faptul de cultură materială, asemenea oricărui tip de creație poetică plăsmuită în oralitate. Sînt autori care, recunoscîndu-i autonomia relativă față de arta primitivă, din care a purces, și de cultura materială, o denumesc *folclor plastic*. Este vorba, precizează un morfolog, de tipuri independente de artă și „nu de forme istorice".[13]

Toate categoriile de raporturi pe care le-am relevat succint cu prilejul discuției paralele *folclor-cultură materială* (etnografie : Valer Butură) sînt identificabile și pe terenul artei populare. Același univers de gîndire le structurează deopotrivă. Analogia dintre folclorul literar și arta populară poate fi dusă mult mai departe : așa cum limba comună și oralitatea în general pun la dispoziția literaturii nescrise materie brută, adică termeni incolori, șabloane decupabile din contextele specifice și devenind disponibile pentru elaborări noi, la fel și etnograficul sprijină arta populară, oferindu-i materie primă, pregătită în cadrul unor tehnologii specializate, culori, pînzeturi, lemn. Aceste forme ale muncii nu trebuie confundate, nici măcar

Scanned with OKEN Scanner

atunci cînd unul și același ins efectuează mai multe activități : sapă lutul și îl arde în cuptor.

Invazia de elemente poetice, despre care vorbeam, specifică vieții tradiționale, ni se pare un fapt extrem de important, atît pentru înțelegerea dimensiunilor esteticului, cît și pentru problema interferențelor dintre aspectele materiale și spirituale ale culturii. Se știe că forța unui popor stă în creație. Nicolae Iorga arăta că nici un stat nu s-a menținut în istorie numai prin războaie. Certificatul sigur de supraviețuire este opera culturală. Există grupuri etnice, asemenea eschimoșilor, care nu au rămas în memorie prin vreo faptă sîngeroasă. Și totuși eroismul lor este de necontestat. În condiții geografice extrem de dificile, au creat valori culturale, obiecte și unelte, forme de organizare socială, mituri etc., profund originale. Așa stau lucrurile și la români. În împrejurări nu mai puțin grele, de data aceasta istorice, ei au elaborat un sistem propriu de viață, pe care l-au impus și migratorilor, adesea mai puternici din punct de vedere militar, dar inferiori sub raportul culturii. Aceasta este și una dintre explicațiile așa-zisului *miracol românesc*

Dar problema enunțată, privind disocierile în discuție, abia din acest moment poate căpăta un element nou. Bogăția de forme culturale este explicabilă la poporul român, înzestrat spiritual și cu îndelungată istorie. Spațiul rustic este invadat înainte de toate de obiecte utile. Faptul ține de aspectele vieții materiale. Dacă identificăm și o invazie de forme frumoase, de motive, de ornamente, acest lucru face ca spațiul rustic să capete o nouă dimensiune, și anume estetică. Omul de odinioară avînd dezvoltat gustul pentru ornarea mediului înconjurător (cerul cu grupuri de constelații purtînd denumiri poetice ; cîmpul, pădurea, muntele, rîul, fîntîna, locuri familiare și cu denumiri plăcute, satul împodobit cu forme arhitecturale), înseamnă că și-a făurit din *frumos* un mod de gîndire și de existență. Conștient de asprimea vieții, de pericolele năvălitorilor, el a descoperit în formele frumoase bucuria propriei sale afirmări.

Altă precizare pe care am vrea s-o facem în legătură cu înțelegerea conceptului de artă populară privește raporturile acesteia cu arta veche : medievală, daco-romană, geto-dacă, neolitică. Dacă arta populară, despre care am vorbit deja, preocupă de obicei pe etnografi, *arta veche*, cum este denumită la noi (nu și primitivă, de care nu se ocupă nimeni), intră în sfera de interes a istoricilor, îndeosebi a arheologilor. Ea este împărțită în funcție de epocile mari : arta preistorică (Vladimir Dumitrescu), arta traco-geților (D. Berciu), arta dacilor (Radu Florescu), iar în cadrul acestora, clasificarea se face pe culturi : cultura Criș-Starcevo, cultura Vinča-Turdaș, Gumelnița, Cucuteni, Hamangia, Boian etc. Începînd cu perioada medievală, cultura monumentală este tratată împreună cu cea *populară* și *primitivă*, iar lucrurile par să se clarifice din punctul de vedere al morfologiei artei și al criteriilor de apreciere a esteticului.

Scanned with OKEN Scanner

Dar cînd frescele de la Voroneț apar ca opere medievale, ca și icoanele pe lemn, fără a se ține seama că tehnica lor specială le îndreptățește aderența la arta populară, ne face să credem că încă ne aflăm la începutul acestor studii. Simpla raportare a operelor citate la construcții monumentale, specifice epocii, nu constituie un argument plauzibil. În același mod ar trebui să considerăm și icoanele pe sticlă tot opere feudale și nu populare, pentru simplul motiv că au fost depozitate în biserici.

Părerea noastră este că și arta populară ar trebui definită din aceeași perspectivă diacronică de care am ținut seama în legătură cu folclorul. Tratată ca „un sistem de transformări", ea își revendică începuturile încă din cele mai vechi timpuri. Nu întîmplător anumite tehnici de lucru pot fi întîlnite, aproape nemodificate, pe parcursul a mai multor epoci artistice. Astfel, specialistul în arta populară, ca și folcloristul vor trebui să colaboreze cu arheologul pentru reconstituirea uneia și aceleiași forme de activitate : creația populară.

3 c. *Poetică. Stilistică. Retorică. Semiotică.* Ne mărginim doar să semnalăm următoarele aspecte ale problemei : a). Termenii citați se bucură de o popularitate destul de suspectă în ultimul timp. Ei circulă fără control riguros în discuțiile obișnuite (fie ele universitare din Est ori din Vest), sau se pledează pentru unii în defavoarea altora, considerați învechiți. Credem că disciplinele citate pot indica, pe căi proprii, modul în care este posibilă esența în fenomen, adică viața esteticului, conceptualizare superioară a sensibilității umane, în forma fizică a materialului artistic. b). Nu poate fi neglijat un anume grad de interferență, niciodată de suprapunere, între unii din termenii în discuție : retorică și poetică. Totuși, nici măcar în antichitate ei nu erau sinonimi, deși nu se produsese specializarea strictă a limbajelor, ca în timpurile moderne. c). Folclorul reprezintă un domeniu ideal pentru toate disciplinele înscrise în fruntea acestui subcapitol. : poetică, stilistică, retorică, semiotică. Deocamdată invocăm doar două argumente : marea sa varietate formală, ceea ce justifică diversificarea perspectivelor de abordare și nivelul înalt de șablonizare, adică de constituire a formelor instituționalizate de limbaj. Tocmai această diversitate formală îndreptățește varietatea de opinii, chiar și în cadrul unuia și aceluiași domeniu. *Retorica folclorului*, a lui Gheorghe Vrabie, poate fi considerată un model de cercetare, cum își propune autorul însuși, și ne asociem opiniei sale, tocmai pentru că a pornit de la ideea că opera folclorică este deschisă interpretărilor. În asemenea cazuri, numai fidelitatea față de text și legitimitatea punctelor de vedere pot fi luate în considerație. d). Poetica, stilistica, retorica și semiotica nu intră în aceeași categorie cu folclorul, arta populară, formele culturii materiale. Primele sînt discipline care s-au specializat în analiza textului. De aceea nu se pune problema disocierii termenilor ca în al doilea caz. Orice analiză este bine

Scanned with OKEN Scanner

venită, indiferent de firma sub care se efectuează. Prezintă însă o importanță capitală punctul de plecare al cercetării : de la text literarizat sau de la fenomenul de cultură orală, în sensul tradițional al termenului. e). Ca discipline dominant analitice, fiecare din cele citate poate să releve calități proprii unuia și aceluiași text. Nu putem fi siguri dacă acest lucru este valabil și pentru creația scrisă, întrucît, se știe, litera uniformizează. Pentru literat, cuvîntul este mai aproape de semn, adică de abstracțiune : pentru folclorist, el rămîne adesea lîngă lucru, lîngă concret (în funcție de categoriile reprezentării, căci nu pot fi puse alături, în scopuri analitice, descîntecul cu doina, fără a ține seama de aderența nuanțată a textelor la sincretic, mitic, cultural, literar). De aici rezultă și una dintre particularitățile poeticii folclorice. f). Disciplinele amintite sînt *dominant* analitice, întrucît au ca obiect de studiu textul cultural/artistic, dar tind să-și organizeze în așa fel datele cunoașterii, încît să permită concluzii de maxim interes teoretic. Orice investigație de acest fel (stilistică, retorică etc.) trebuie, după părerea noastră, să înceapă cu identificarea unor tehnici de construire a limbajului și să se încheie cu recunoașterea unei viziuni poetice asupra mediului socio-cosmic, în ultimă instanță a unei ordini epstemice specifice. g). Ca orice disciplină, poetica folclorică (stilistica, retorica, semiotica) este o știință colectivă, operă a mai multor generații și nu a unei singure individualități. Ca să ne referim la istoria folcloristicii românești, vom observa că încă de la începuturile ei a fost preocupată deopotrivă de culegerea, dar și de interpretarea poetică a textelor. Unele interpretări și intuiții ale patruzecioptiștilor continuă să fie modele de înțelegere a fenomenului poetic sau încă rămîn controversate. Ne referim, de pildă, la aprecierea textului oral ca poezie cîntată, dar și ca formă literarizată posibilă, la ingeniozitatea comentariilor privind anumite constructe poetice, de pildă alegoria mioritică moartea-nuntă, sau evidențierea specificului liric al etnicului nostru, problemă devenită constantă în istoria doctrinelor literare românești.

După patruzecioptiști, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și în prima parte a celui următor, istoria poeticii folclorice se impune prin școli, personalități, direcții. Prin Hașdeu-Densusianu școala filologică este interesată de șablonizarea formelor și diversificarea lor imagistică, fenomene determinate de proliferarea grupurilor socio-profesionale, școala stilistică (D. Caracostea), de semantizarea expresiilor poetice, școala sociologică (D. Gusti), de funcționalitatea valorilor, școala istorico-etnografică (N. Iorga, S. Mehedinți, Gh. Vîlsan, R. Vuia), atentă la semnificațiile etnice implicate în limbajul artistic ; filozofia culturii (C. Rădulescu-Motru, Lucian Blaga) relevabilă pentru studiile sale de tipologie a fenomenelor invenției ; marile personalități culturale (Titu Maiorescu, B. P. Hașdeu, B. Șt. Delavrancea, N. Iorga, Duiliu Zamfirescu, E. Lovinescu, G. Ibrăileanu, M. Sadoveanu, G. Călinescu), cărora nu le-au scăpat raporturile poetice dintre textele orale (natură) și cele scrise (cul-

Scanned with OKEN Scanner

tură), două mari coordonate complementare ale existenței noastre.

Perioada ultim-post-belică se înscrie în același spirit al tradiției : pe de o parte organizarea de arhive, pe de altă parte abordarea folclorului din perspectivă poetică și interdisciplinară. Înființarea *Cercului de poetică și stilistică* la Universitatea din București, prin anii 1960, conducători fiind T. Vianu, Al. Rosetti și Mihai Pop a însemnat începutul unui eon modern, articolul celui din urmă, *Perspective în cercetarea poetică a folclorului*, putînd fi considerat un semnal direcțional. În același sens trebuie reținută și activitatea de poetică matematică și semiotică a Cercului de la București condus de Solomon Marcus sau colocviile naționale consacrate culturii orale (folclor și film), organizate de Cercul științific de folclor al Univ. din Timișoara, condus de prof. dr. doc. Eugen Todoran și conf. dr. Vasile Crețu, ca și volumele despre limbajele tradiției, publicate de Ovidiu Papadima *(Literatura populară română. Din istoria și poetica ei)*, Gheorghe Vrabie *(Balada populară românească. Structura poetică a basmului, Retorica folclorului)*, Romulus Vulcănescu *(Coloana cerului)*, Paul Petrescu *(Arta plastică țărănească)*, Nicolae Dunăre) *Ornamentica tradițională comparată)*, Grigore Smeu *(Repere estetice în satul românesc)* Nicolae Constantinescu *(Rima în poezia populară românească)*, Nicolae Roșianu *(Stereotipia basmului)* etc.

Astăzi nu mai poate fi înfăptuită nici o cercetare pe teren românesc fără a se ține seama de lucrările care ne-au premers în domeniu, fie că le citim în chip istorist, fie că le utilizăm efectiv, în așa fel, încît să apară limpede lectorului că propriile noastre studii, beneficiind creator de ceea ce s-a mai spus, marchează nivelul euristic la care reușim să situăm disciplina, integrînd-o firesc în sistemul științelor contemporane.

Așa fiind pusă problema, *Poetica folclorică* a lui Ovidiu Bîrlea nu poate trezi vreun interes științific și nici măcar pentru „popularizare". La apariția volumului, în 1979, poeticienii de la noi (stilisticieni, retoricieni, semioticieni) dețineau suficiente cunoștințe în domeniile lor și la un nivel incomparabil superior celor comunicate de Ovidiu Bîrlea, autor care se autoiluzionează să creadă, în *Cuvînt înainte*, că a pus la dispoziția lectorului modern „o carte care nu seamănă cu nici una dintre poeticile tradiționale". În realitate, nici nu trebuie să fii folclorist pentru a-ți da seama că situația este cu totul alta. Orice filolog cu bună pregătire de specialitate poate constata, fără dificultate, că autorul *Poeticii folclorice* din 1979 forțează prea multe uși deschise, se ocupă de probleme cu care bibliografia de specialitate, română ori străină ne-a obișnuit de multă vreme (șabloane, formule, elemente stilistice, retorice, tropice), comunică într-o frază penibil de școlărească, adesea rizibilă, nu are aderență la textul poetic. Iată cîteva exemple : „Prin dibuiri mai îndepărtate, gura e asemuită chiar unui pîrău din care soarbe iubita pe nerăsuflate" (p. 85) ; „calea întensă e asemuită cu *ceața* sau cu *negura* care se lasă deasupra capului sau chiar

în inimă" (p. 90); „În chip similar se spune că urîtul singurătății frige și arde" (p. 90); „Cîinele servește ca termen de referință pentru răul de cel mai înalt grad" (p. 110); „Cine e măcinat de dor se topește" (p. 111); „Cel mai adesea negrul sufletului întristat e asemuit cu tina, ceea ce implică o doză de murdărie, îmbinată cu frămîntarea de către trecători" (p. 114); „Dintre sensațiile gustative, doar două au nevoie de sprijinul susținut al comparațiilor: dulcele și, mai rar, amarul, adică tocmai cele mai izbitoare prin ascuțimea lor. Cel mai des se insistă asupra dulcelui oferit de gura partenerului erotic" (p. 115); „Plînsul poate fi atît de puternic, încît să oprească pasărea din zbor, oftatul poate împiedeca soarele să răsară, iar haiducul Codrean se avîntă călare" (p. 148); „Descîntecele de dragoste mișună de aspirațiile fetelor către însemne cerești" (p. 148); „Aici, descripțiile reduse la cele două coordonate mișună..." (p. 181); „Dimpotrivă, vara e anotimpul încordărilor, al muncilor grele, pe cînd iarna e destinată pornirilor erotice" (p. 176); „Cel mai adesea sînul e asemuit cu mărul" (p. 86); „Mai rar, ochii sînt de flori..." (p. 83); „O culme a frumosului o reprezintă și inelul cu *luna* lui strălucitoare..." (p. 108), etc., etc.

Ovidiu Bîrlea are și neșansa de a fi scris după Gheorghe Vrabie (ne referim la *Retorica folclorului*), adică după un retorician meticulos, subtil și erudit, cu un aparat teoretic îngrijit, cu gust ales și preocupare constantă pentru studiul limbajului poetic ca formă specializată de comunicare, și nu pentru simpla înșirare de exemple și de fișe. Privindu-le paralel, *Retorica folclorului* (Gheorghe Vrabie) și *Poetica folclorului* (Ovidiu Bîrlea) ca studii ale limbajului artistic, deși apărute la o distanță de numai doi ani în timp, se creează o impresie unică: prima carte ne este contemporană, prin problematică și ținută științifică; a doua se află, metaforic vorbind, departe în istoria folcloristicii, o cercetare fără folos, destinată să provoace mai curînd confuzie decît clarificare, cum se cuvenea de drept.

3 d. *Estetica generală.* Estetica generală este, în mod paradoxal, cea mai depărtată și totodată cea mai apropiată de estetica folclorică. Se află la distanță, întrucît aparține unei gîndiri formate în condiții diferite. Se aseamănă însă prin multe rezultate, în ciuda căilor de a se ajunge la ele. Să sintetizăm rezultatele noastre privind analiza paralelă a celor două discipline și a domeniilor pe care le reprezintă. a). Estetica generală este o disciplină deja constituită. Ea își are precizate domeniul, legile, conceptele și metodologia cercetării, astfel că se prezintă ca o știință de sine stătătoare, lucru îndeobște cunoscut. Nu în aceeași situație se află și estetica folclorică. Ea nu a fost definită încă pînă în prezent și nu i se recunoaște un statut propriu. De aceea, deocamdată, ni se pare că poate să apeleze la experiența sigură a esteticii generale, împrumutînd de la aceasta unele concepte și procedee de lucru. Nu ni se pare absurdă o asemenea revendicare, întrucît și o disci-

Scanned with OKEN Scanner

plină și cealaltă operează cu forme ale artei. Ciudat ni se pare nu transferul (cu *maximă* prudență) de metodă și de concepte, ci faptul că deși arta orală este infinit mai veche decît cea scrisă, trebuie să apeleze, pentru clarificările sale teoretice, la aceasta din urmă, mult mai nouă.

Împrumutul nu este nici pe departe de dată recentă. Folcloristica apelează de multă vreme la fondul noțional al teoriei literaturii. Cu atît i se cuvine mai mult, noii discipline, estetica folclorică. b). Există și un alt argument, mult mai plauzibil. Estetica generală, ramură a filozofiei, s-a impus ca o știință prin excelență speculativă. Istoria ei însumează un mare număr de gînditori care au construit-o și i-au asigurat autonomia printre celelalte științe zise sociale. Diferența dintre cele două sisteme de gîndire estetică, scrisă-orală, este de natură teoretică și nu practică. Spre exemplu, estetica generală și-a pus la punct aparatul terminologic, în așa fel încît conceptele fundamentale pot fi înfățișate chiar și în programele de învățămînt. În schimb, tradiția nu a receptat termeni ca sublim, fastuos, tragic, grațios, naiv etc., deși realitățile artistice desemnate de termenii respectivi sînt afirmate și în cadrul tradiției. c). Estetica generală subsumează estetica folclorului *numai* în măsura în care își înscrie cercetările în planul artisticului, nu și al culturalului. În acest din urmă caz, estetica folclorică își construiește singură modele de lucru, în strînsă colaborare nu cu estetica generală, ci cu etnologia. Statutul său este deci tripartit : de subordonare, de graniță, de autonomizare. La un nivel al cercetării, ea va încerca să explice probleme privind cadrele naturale ale etnicului în care activează categoriile de agenți creatori și colportori, la altul, inter-relațiile dintre fenomene socio-culturale și artistice, iar la un ultim nivel, specificul estetic al artei orale.

Asemenea distincții de „nivele" pot fi concepute doar teoretic. Căci, la drept vorbind, este greu de precizat unde se încheie cîmpul de cercetări al folcloristului și de unde începe al dialectologului, al stilisticianului ori al esteticianului. O baladă, să spunem, poate fi astfel discutată încît, prin fondul de probleme și prin direcționarea lor să înțelegem, cel puțin intuitiv, că operația în sine aderă la o disciplină sau la alta. Mai mult decît atît, există cazuri cînd obiectul analizei îl constituie un text artistic oral și cu toate acestea nu se face folcloristică. Căci, „așa cum vom apela la unele investigații ale folcloristului, spune Grigore Smeu, fără a elabora o lucrare de folcloristică, vom face apel la unele metode de cercetare pe care le utilizează și sociologii, fără să ne propunem elaborarea unui studiu specific „de sociologie" (*Repere estetice în satul românesc*, p. 26—27). Un cîntec de tipul *La Sfînta Maria Mare* îi dezvăluie folcloristului motivul *stîna părăsită*, existent într-un anume număr de variante și pe o anume întindere geografică. Și pe specialistul în teoria literaturii îl preocupă asemenea probleme, dar accentul cercetării sale cade pe alt plan ; el își poate baza analizele pe o singură variantă care întrunește calitățile literare

ale întregii serii de texte, mai mult sau mai puțin realizate. A fost acceptată deci convenția că piesa se găsește într-o situație inedită, similară cu opera scrisă. Motivul *stîna părăsită*, și exemplele sînt infinite, a depășit stadiul de existență specific oralității.

Dacă varianta selectată ca fiind reprezentativă (și așa se va întîmpla cu majoritatea operelor folclorice, altădată cu viață exclusiv orală: exemplarele din circulația vie vor fi reduse treptat, prin operația de antologare a editurilor, în funcție de noile gusturi estetice ale cititorilor, din ce în ce mai riguroase cu fenomenul folcloric), va fi comparată cu alta pentru completarea observațiilor, cu alta pentru precizarea unor termeni regionali sau pentru lămurirea unor versuri, cercetătorul va trece temporar în domeniul folcloristului ori al dialectologului, dar niciodată nu va scăpa din vedere că sarcina lui principală, în această muncă interdisciplinară, este de a lămuri un anume tip de compoziție literară. Totodată, teoreticianul literar trebuie să rețină faptul că activitatea sa este condiționată înainte de toate de cea a folcloristului, de modul în care acesta a știut să abordeze terenul, să realizeze tipologii de motive, să indice familii de variante etc. Unele jaloane ale cercetării poeticianului sînt trasate de folcloristul însuși. Spre exemplu, acesta din urmă elaborează, printre altele, clasificarea creațiilor orale pe genuri și specii într-o perspectivă proprie gîndirii tradiționale. De aceea își permite să introducă termeni adecvați: poezie de ceremonial, prilej de manifestare, literatură paremiologică, funcție etiologică. Rămîne ca specialistul în teoria literaturii să reformuleze problemele de pe o poziție personală, atunci cînd realitatea artistică o îngăduie, pentru a arăta, la rîndul său, în ce măsură creația tradițională nu este izolată, ci se integrează într-un cîmp al artei dintotdeauna. De aici folcloristica cedează terenul altor discipline, specializate în evaluarea textului, ca teoria literară, stilistica, semiotica, estetica, permițînd apariția unor disciplne de graniță (inter-discipline, mai mult ori mai puțin autonome). Evident, idealul este ca una și aceeași persoană, de preferat folcloristul, să poată opera în toată această familie de discipline.

Revenind la motivul *stîna părăsită*, va trebui să constatăm că estetica folclorică și-l revendică, de asemenea, dar dintr-un punct de vedere propriu. Ea este preocupată de totalul de variante (folcloristica), sau de textul reprezentativ (teoria literaturii), doar într-o măsură minimă, întrucît numai pe aceste căi nu pot fi formulate observații convingătoare despre constituirea unei anumite experiențe estetice. Cel mult am putea vorbi de circulația textului folcloric sau de sentimentul elegiac al despărțirii, deci de probleme aparținînd folcloristicii, respectiv teoriei literaturii.

Motivul în discuție cere din punctul de vedere al esteticii folclorice noi puncte de referință. Ele pot fi descoperite, desigur, pe terenul emiterii-receptării operei, ceea ce pune iarăși în evidență rolul folcloristicii în condiționarea cercetărilor, cînd

Scanned with OKEN Scanner

acestea sînt continuate pe alte planuri (înrudite): poetică folclorică, stilistică folclorică, estetică folclorică. Astfel, după o bună familiarizare cu textele artistice apare în evidență faptul că peisajul dezolant al toamnei este evocat cu extrem de rare excepții, iar descrierile de iarnă, total ocolite. În schimb, artistul anonim evocă frecvent bogăția de forme vegetale, geografice, cosmice etc., ale primăverii sau chiar ale verii. Faptul nu este întîmplător. Tot sistemul de simboluri se organizează după legi foarte severe, asigurînd gîndirii populare un caracter optimist și sistematic. Folcloristica, știință cu predilecție pentru teren, pentru observație directă, reușește, dincolo de descrierea exactă a fenomenelor culturale, să realizeze diferite tipuri de clasificări, creînd baze reale pentru abstracțiuni, cu alte cuvinte permite esteticii folclorice să constate generalitatea unor legi, a unor experiențe umane. Experiențele nu rămîn izolate (așa cum s-ar părea dacă am lua separat în discuție motivul *stîna părăsită*), ci se înscriu în sfera mai largă a esteticului. Abia cînd luăm cunoștință de atitudinea diferențiată a artistului anonim față de primăvară ne dăm seama că discuția trebuie îndreptată într-o nouă direcție și susținută cu instrumente teoretice de care nu dispune folcloristica. Comparația cu literatura scrisă ne-ar prilejui observația că arta orală nu cultivă peisajul pentru peisaj, particularitate care ar trebui să nu satisfacă gustul estetic al omului format în medii culturale extrafolclorice. Situația din folclor nu trebuie să ducă însă la subaprecierea inventivității creatorului anonim, întrucît acesta și-a propus cu totul altceva și anume să asigure o funcționalitate precisă decorului natural. Astfel, el realizează aproape invariabil, mai ales în lirica de dragoste, *tripticul: peisaj* (de primăvară redus la elemente specifice: codru, izvor, cîmp cu flori, pădure, floare, lună, stea —, fapt explicabil pentru o artă obișnuită să opereze cu șabloane și simboluri); *muncă* și în sfîrșit *tinerețe*, ceea ce dezvăluie în ultimă instanță o concepție vitalistă asupra frumosului. De aici începe și domeniul esteticii folclorice.

Desigur, nu am reușit să-l delimităm cu foarte mare precizie. Cel mult, cum am mai spus-o, ne putem da seama de unele forme de manifestare ale esteticului, și de aici decurge repertoriul de probleme ce revine fiecărei discipline în parte.

Două trăsături par să distingă din acest punct de vedere folcloristica de estetica generală și de estetica folclorică. Prima este o știință dominant cantitativă. Ea pornește de la premiza, uneori exagerată, că temele proprii: tipologie, clasificare, geografie folclorică, particularitatea unor categorii de imagini, problema consumului valorilor etc. găsesc dezlegarea numai dacă fondul de texte existente în oralitatea vie a fost realmente epuizat prin culegere. Altfel cercetarea nu poate fi considerată încheiată, ci provizorie. La unii culegători, pasiunea pentru teren devine atît de categorică, încît nu mai concep

nimic dincolo de amănunte și de faptele brute. În asemenea cazuri, oricînd pot fi aduse mai curînd deservicii științei.

Supraestimarea faptului particular, ca una dintre malformațiile datorate muncii specializate a folcloristului, a dus și la ideea existenței unui așa-zis „frumos folcloric", problemă discutată îndeosebi în literatura de specialitate dintre cele două războaie. În pictura țărănească, de pildă, apariția reprezentărilor curioase, calul verde ori mîna cu șase degete, în maniera lui Chagal, a făcut pe unii cercetători să vorbească despre un *altfel* de frumos, pentru simplul motiv că arta *cultă* nu ar accepta asemenea abateri de la modelele naturale. Dar se pornește de la o premiză falsă : faptul fizic fiind luat drept valoare estetică absolută, modalitatea reprezentării substituind esența ei.

Există o singură categorie a frumosului, nu mai multe. Dacă ea este înțeleasă diferit de la un spațiu geografic la altul sau de la epocă la epocă, faptul dovedește marea varietate de gusturi și de stiluri în cadrul aceleiași ordini estetice. Ce importanță are, din punctul de vedere al esteticii generale, că în *Miorița* sînt trei, șapte ori nouă păcurari (indicarea numerelor fatidice interesează, cum se știe, mitografia), că textul apare în variante, se recită, se cîntă, cunoaște un număr de motive (faptul interesează folcloristica), se ilustrează prin anumite structuri compoziționale (problema aparține poeticii), sau înfățișează un aspect de viață propriu oieritului, (despre care numai etnografia poate să ne lămurească cu deplină certitudine) ? Reținem doar experiența umană, aceeași dintotdeauna, care devine obiectul real al esteticii atunci cînd este considerată ca un tip de activitate specifică. Dacă Hector a fost răpus de Achile, Siegfried și-a găsit moartea într-o întîmplare năprasnică, Romeo a căzut victima unor neînțelegeri de familie, nu vom vorbi de categorii specializate ale tragicului : unul antic, altul nordic, ultimul modern, ci de anumite raporturi devenite de multă vreme permanente între oameni : drama unui apărător de cetate, a unui tînăr visător și inocent care a inversat ordinea sentimentelor (ura prin iubire), a păstorului carpatic, în cazul *Mioriței*, lăsat, asemenea lui Oedip, singur cu destinul său uman. Sînt cîteva exemple doar, în care dimensiunea tragicului nu poate fi luată în discuție pe baza criteriilor particulare, cantitative. Și apoi nu ar fi lipsit de interes să ne punem de acord și cu opiniile marilor scriitori. După cîte se știe, ei s-au exprimat totdeauna în termeni superlativi în legătură cu capodoperele folclorice, nefăcînd distincții categoriale rigide. Dacă aprecierile lor se bazează pe înțelegeri de breaslă, înseamnă că ele au suporturi reale din punctul de vedere al invenției, iar noi, ca teoreticieni sîntem obligați să le reținem.

Cealaltă notă distinctivă a folcloristicii este dictată de faptul că această știință concepe valorizarea textului numai în raport cu oralitatea vie. Este firesc să apară cercetătorului probleme speciale legate de invenția poetică sau de repartiza-

Scanned with OKEN Scanner

rea și consumul valorilor, a căror rezolvare nu poate veni decît din partea unor discipline destinate să facă din folcloristică o știință deschisă. Din păcate, folcloriștii nu trec dincolo de înțelegerea strict utilitaristă a textului, ceea ce înseamnă izolarea într-o sferă închisă de probleme. În realitate, creația tradițională cunoaște o mare varietate funcțională. Există categorii ale doinei pe care artistul le cultivă din plăcere pur estetică, spre deosebire de formele narative ale prozei unde s-a produs, cum se știe, o spectaculoasă alunecare de funcție.

Astfel, patrimoniul artistic tradițional, nefiind un simplu conglomerat de texte și depășind sfera oralității, scapă observației unei singure discipline, ca folcloristica tradițională, chiar dacă aceasta se distinge, sau poate de aceea, printr-un înalt nivel de specializare. Depistarea unui anume număr de texte, stabilirea regulilor circulației și consumului în oralitatea vie etc. constituie probleme predilecte ale folcloristicii, pe cînd teoria literară privește compoziția ca organizare fizică a materialului, integrabil într-o serie artistică distinctă și definită prin caractere proprii : genul, specia, metafora. În acest caz nu interesează cantitatea de materiale, așa cum, pentru a explica aderența *Meșterului Manole* la spațiul geografic românesc, trebuie să știm în ce măsură a fost transpus motivul în tipuri de variante. Ca să constatăm dacă o doină aparține liricii, nu trebuie să parcurgem toate colecțiile posibile.

Estetica folclorică va beneficia de pe urmele folcloristicii ori ale teoriei literare în măsura în care faptele fizice, descîntecul ca manifestare magică, doina ca tip de compoziție etc. ; concretizează valori specifice integrabile în sfera mai largă a conștiinței estetice. Portretul păstorului mioritic a preocupat adesea folcloristica și teoria literară, dar ambele s-au oprit la aspectele particulare ale problemei. S-a susținut că ar fi o invenție specific păstorească, deși apar în compoziție elemente care provin din mediul plugăresc : mura cîmpului, spicul grîului. Pe de altă parte, s-a trecut prea ușor peste unele forme tropice, de aceea nu a fost observată *contradicția* șocantă din versurile : „Perișorul lui / Pana corbului / Mustăcioara lui / / Spicul grîului". Avem de a face cu un model de frumusețe generalizat pe tot spațiul românesc, circulînd ca șablon în majoritatea speciilor folclorice. *Contradicția* semnalată a fost înțeleasă de autorul anonim ca o simplă convenție artistică, de aceea ea a rămas în circulație. Faptul se explică prin tendința de idealizare, frecventă în gîndirea tradițională și realizabilă prin evocarea unor elemente reprezentative din mediul cosmic și natural : mura cîmpului, spicul grîului, pana corbului, spuma laptelui. Este un mod de gîndire care depășește actul invenției unei serii de variante ori al unui tip de compoziție, ceea ce solicită serviciile esteticii generale și ale esteticii folclorice, mai apte pentru lămurirea unor probleme ce țin de logica valorilor.

Scanned with OKEN Scanner

3.a. *Filozofia și Morala.* Filozofia și morala, așa cum au fost ele concepute în spațiul oralității, apar esențializate în paremiologie. De aceea credem că punctul de plecare pentru orice cercetare de acest fel trebuie să-l constituie proverbele și zicătorile. Din păcate, nu există un studiu de specialitate pe această temă. Ceea ce s-a publicat pînă acuma se datorează în general folcloriștilor.

Privită în ansamblu, paremiologia se prezintă ca un sistem de reguli organizate pe categoriile fundamentale ale cunoașterii, *binele* și *adevărul*, cu diferite alte corespondențe semantice, și ocupînd poziție centrală. De aceea, George Muntean, în antologia sa de proverbe, a organizat unitățile paremiologice, la cap. *Indice tematic*, în funcție de conținutul lor noțional. Ele demonstrează, prin urmare, nu numai „istețimea de minte", capacitatea omului simplu de a inventa „vorbe de duh", despre care s-a scris cu mare entuziasm de la Eminescu, la Blaga și la Noica, dar și interesul major al omului de altădată, în a se orienta constant și sigur în spațiul socio-cosmic, sistematizîndu-l metodic în categoriile logice ale cunoașterii. Din acest punct de vedere, adică al scopurilor teoretice, gîndirea tradițională nu diferă întru nimic de cea cărturărească. Cel mult, deosebirea constă în stilul exprimării (sub forma general-filosofică a noțiunilor, a judecăților, a raționamentelor, a observațiilor concluzive. Demonstrațiile ample, atît de obișnuite în exegezele de catedră sînt confirmate de practica vieții, în puterea de aprofundare, în interesul pentru speculație.

Iată cîteva exemple selectate după conținuturile noționale, din antologia citată și din alte lucrări asemănătoare:

Pentru „adevăr": Din vorbă în vorbă iese adevărul"; „Dacă vrei să nu te creadă spune adevărul"; „Adevărul umblă cu capul spart"; Copiii, nebunii și omul beat spun adevărul";"

Pentru „bine" (bunătate, cinste, dreptate): „Săracul bine, mult rău așteaptă!"; „A face bine e totdeauna mai bine decît a face rău". „Acela e mai cuminte care e mai bun"; „Bogățiile trec, dar faptele bune rămîn"; „Cele rele să le scrii pe apa ce curge, iar facerea de bine în piatră să o sapi"; „Fapta bună laudă pe om"; „Nu în mult stă bunul, ci în bun stă multul"; „Un bun cu un rău, așa a lăsat Dumnezeu"; „Cine nu are dreptate acela țipă mai tare"; „Strîmbii mănîncă țara, că drepții nu mai apucă";

Pentru cunoaștere (judecată, inteligență, înțelepciune): „A despica firul în patru"; „Alta e a auzi și alta e a vedea"; „Cunoaște-te pe tine însuți"; „Lampa nu arde pentru cel ce doarme"; „Limba nu are oase; se îndoaie după gînd"; „Nu cîte știi, ci cum le știi"; „Nu e învățat cel ce citește cărți, ci cel ce știe ce citește"; „Tot pățitu-i priceput"; „Anii știu mai bine decît cărțile"; Decît un car de frumusețe mai bine un dram de minte"; „Mai bine un dram de minte decît o oca de noroc"; „Mai bine un dram de noroc decît un car de minte".

Scanned with OKEN Scanner

Pentru timp-spațiu: „Ca vremea nici un dascăl mai bun"; „Anul nu-l putem tăia cu foarfecele"; A se duce nouă ani cu păr și nouă ani fără păr"; „Ceasul umblă și lovește / Iar vremea se odihnește"; „Timpul cumpără paiele și nevoia le vinde";

Pentru cauză-efect: Pînă nu faci foc, fum nu iese"; „Cum este țara așa și obiceiurile"; „Cum înnozi, așa desnozi"; „Cum îți așterni, așa dormi"; „Cum e fapta și plata"; „Cum e marfa și mușteriul"; „După sac și petec"; „Cum e turcul și pistolul".

Unele dintre aceste formule paremiologice au origine cărturărească ori sînt inventate sub influența mediului cărturăresc. Ele au fost însă construite tot după tiparele îndătinate, cu alte cuvinte tradiția a avut rolul hotărîtor în modelarea textului și în adaptarea la funcție, iată de ce stilul gîndirii nu și-a alterat autenticitatea. Degradarea se produce mai repede în compozițiile poetice ample, unde se operează cu imagini, nu și în sentințele mai mult sau mai puțin metaforizate, în care predomină gîndirea rațională generalizatoare.

Vorbim în mod curent de filozofia specifică gîndirii populare, concretizată în paremiologie, dar în realitate avem în vedere un singur aspect al activității intelective și anume logica, îndeosebi logica formală. Spiritul tradițional (oral) s-a afirmat și în alte domenii ale filozoficului, adesea cu îndrăzneală și cu personalitate. În mitologie, de exemplu, omul a creat un întreg sistem metafizic, una dintre temele de bază fiind credința în postexistență. În proverbe și zicători își dezvăluie aptitudinile pentru dialectică atunci cînd este vorba de fenomenele de contradicție, de mișcare și de evoluție, înseriate în categoria timpului. Mai mult decît atît, gînditorul din comunitățile sătești a intuit și unele direcții metodologice în cercetarea adevărului, ca și caracterul necesar al muncii științifice („Nevoia e mama născocirilor"). Astfel, el pledează, pe de o parte, nu pentru cantitatea cunoștințelor, ci pentru calitatea lor, iar pe de alta subliniază modalitatea dobîndirii acestora, cu judecată și în chip sistematic („Nu cîte știi, ci cum le știi", sau: „Nu e învățat cel ce citește cărți, ci cel ce știe ce citește").

Logica a fost însă domeniul său de predilecție și a ajuns în chip firesc la ea, întrucît a pornit de la activitatea practică directă, ceea ce l-a obligat să-și lămurească realitățile socio-cosmice în care se afla încadrat. Astfel, în diverse sectoare ale gîndirii orale se operează cu noțiuni, judecăți și raționamente, cu alte cuvinte, cu categorii fundamentale ale *Logicii*. Ghicitorile constituie unul dintre domeniile cele ma adecvate pentru precizarea sferelor semantice ale noțiunilor. Așa se explică structura și repertoriul tematic al cimiliturilor: totalitatea versurilor reprezintă figurativ totalitatea elementelor care definesc un obiect sau fenomen, în manifestările lor concrete ori abstracte. Judecata logică din ideatica ghicitorii se prezintă ca o ecuație riguros construită, astfel încît un element *A* (descrierea criptică realizată de setul de versuri) să corespundă matematic elementului *A'* (noțiunea sintetizatoare). Spre exemplu: „Trei mă prind, trei mă

Scanned with OKEN Scanner

ţin, / Trei mă leagă şi mă desleagă / Iar eu vărs din limbă foc şi venin" (elementul *A)* este egal cu noţiunea *condeiul* (elementul *A'*).

În logică elementele din corpul *A* al judecăţii, adică din forma perifrastică a textului (G. Pascu) se numesc *notele obiectului*. Este ştiut că una dintre operaţiile logice ale gîndirii analitice o constituie izolarea obiectului şi semnalarea notelor particulare, care îl fac să se separe de altele dintr-o clasă diferită. Rezultatul obţinut este o judecată complexă, sintetizînd cunoştinţele noastre despre acel obiect şi marcîndu-le printr-un semn convenţional, din necesităţi taxinomice şi de adîncire a procesului cognitiv : *noţiunea*. Este şi cazul ghicitorii.

În schimb, în paremiologie îşi face loc un alt tip de operaţie logică, fără a fi unicul, şi anume compararea a două obiecte, *in praesentia* (comparaţia) sau *in absentia* (metafora) din aceeaşi clasă, din serii diferite ori total opuse. Forma de judecată frecventă în asemenea situaţii este aceea a *terţiului exclus :* potrivit logicii, fie dialectică, fie formală, din două judecăţi paralele care se neagă una pe alta, una este în mod necesar adevărată, cealaltă falsă. În oralitate, judecata *terţiului exclus* oferă modele clare de comportament şi de gîndire. Individul îşi însuşeşte principiile şi le aplică în practică, încercînd să se încadreze în viaţa grupului căruia aparţine : „Nu-i sărac cel ce nu are bani, dar acel ce nu are minte" ; „Nimenea nu întreabă de casa frumosului, ci de casa vrednicului" ; „Numai un pic nu-i bine şi iară-i rău" ; „Nu plăteşte bogatul, ci săracul" ; „Nu să grăieşti, ci cum să grăieşti să te sileşti a învăţa" ; „Nu în mult stă bunul, ci în bun stă multul" ; „Ai carte, ai parte" ; „Mai bine un dram de minte decît o oca de noroc" ; „Cea mai bună muiere ca cel mai rău bărbat".

Pe principiul opoziţiilor se bazează întreaga activitate a omului de altădată, din toate domeniile vieţii sale Acolo unde a construit valori durabile, în logică, în etică, în religie, în estetică, în relaţiile de familie ori de grup social, el a propus categorii duale fundamentale : *adevăr-minciună* (pentru logică), *bine-rău* (pentru etică). *Dumnezeu-diavol* (religie), *frumos-urît* (estetică), *bărbat-femeie* (familie), bogat-sărac, înţelept-nebun etc. (viaţă socială). De remarcat caracterul lor reductibil, ceea ce face să nu putem vorbi de un adevărat sistem axiologic. Astfel *frumosul* se subordonează *binelui* („Nimenea nu întreabă de casa frumosului, ci de casa vrednicului"), iar acesta, împreună cu *adevărul*, ţin cont de comandamentele *socialului*. Tripticul *adevăr-bine-frumos*, despre care o să mai vorbim cu alt prilej, structurează întreaga tradiţie, dînd unitate tuturor formelor sale de manifestare. Paremiologia ni-l relevă într-o formă oarecum conceptualizată, însă tripticul în discuţie este prezent în forme specifice peste tot acolo unde omul s-a dovedit a fi creator de valori.

Iar cînd vorbim despre funcţionalitatea gîndirii populare, de aici trebuie să pornim discuţia, de la structura tripticului. Însuşi gînditorul analfabet ne obligă să procedăm astfel, prin faptul că, inventînd formele de comunicare în care şi-a concretizat di-

Scanned with OKEN Scanner

ferite tipuri de valori, a avut grijă să le facă manevrabile în procesul social și să le asigure o mare putere de absorbție semantică, adică de conceptualizare. De aceea și interesul său prevalent pentru logica formală și nu pentru logica dialectică. El a fost preocupat înainte de toate de conținutul noțiunilor și de mecanismele gîndirii. În acest mod le-a asigurat un înalt grad de generalitate, valabil pentru mai multe generații istorice: adevărul, răul, binele, urîtul, frumosul etc. În sentința „Strîmbii mănîncă țara că drepții nu mai apucă", nu este fixat un cadru istoric rigid. De asemenea, formula: „Cea mai bună muiere ca cel mai rău bărbat" putea fi aplicată în diverse medii sociale. Termenii opozanți, potrivit judecăților paralele, sînt *bărbat și femeie* întrucît gîndirea tradițională, în baza principiului dual despre care am mai vorbit, concepe teoretic bărbatul ca fiind înzestrat cu calități morale superioare femeii. Ea cumulează conceptul de frumusețe, el se distinge prin capacitatea de înțelegere a binelui și a adevărului („Frumusețea vestejește, / Dar înțelepciunea crește") de unde și dreptul lui de a deține rolul de conducător în familie și în societate.

În această succintă prezentare, nu am epuizat toate disciplinele de care are nevoie estetica folclorică în precizarea problemelor specifice. Singurul lucru care ne preocupă intens ar fi să realizăm ceea ce ne propunem, adică să nu rămînem la simple afirmații. Din păcate, n-o să ne putem achita de toate datoriile. Nu vom conteni să subliniem caracterul complex al culturii populare, ceea ce necesită o pregătire multilaterală, depășind posibilitățile unui singur om, pentru a o putea înțelege și explica în detaliu. Sînt sectoare în care nu avem suficientă pregătire: muzică, dans etc. De aceea va trebui să ne fixăm la folclorul literar. Știm că o asemenea discriminare, deloc voită, scandalizează pe cei „cîțiva folcloriști", ca să ne exprimăm în termenii lui Ovidiu Bîrlea. Nu vrem însă să repetăm eroarea autorului citat care teoretizează, îndreptățit dealtfel, necesitatea studierii folclorului din perspectiva sincretismului, dar cînd să treacă la aplicații și să ne arate cum și ce trebuie făcut, uită de propriile afirmații, și analizează, în felul lui, tot aspectul literar al creației orale.

În ceea ce ne privește, soluția de compromis pentru care am optat nu ne pare atît de scandaloasă, cum ar vrea să creadă cei „cîțiva". Faptul că aceeași concepție estetică (etică, filozofică) stăpînește întregul sistem al tradiției constituie pentru noi argumentul principal. De aceea sperăm că afirmațiile pe care le vom formula, pornind de la folclorul literar, nu vor contrazice, din contra, vor putea fi confirmate și de celelalte ramuri ale creației orale. Aceasta cu atît mai mult cu cît ne ocupăm de problemele generale ale creației. Lucrurile s-ar schimba în mare măsură dacă ne-am opri asupra unor chestiuni speciale, cum ar fi, de pildă, ritmologia, aspect al artei cu înfățișări nuanțat diferite în muzică, dans, literatură.

Scanned with OKEN Scanner

I. Satul românesc:
cadrul natural al vieții estetice

Satul românesc este o categorie istorico-etnografică de cea mai mare însemnătate pentru înțelegerea problemelor fundamentale ale trecutului nostru. Prin structura lui complexă, prin sistemul de organizare, de gîndire și de acțiune, el a fost temelia vieții statului timp de secole și chiar de milenii. Cu excepția marilor regalități dacice, Burebista și Decebal, care, prin construcțiile lor monumentale și unice în Europa, au sintetizat universul spiritual al poporului, nici o altă formațiune civico-administrativă, *orașele* (Curtea de Argeș, Suceava, Alba-Iulia, Constanța), *cetățile* (Hotin, Tighina, Giurgiu, Brașov), *centrele episcopale* nu au reușit să localizeze atît de pregnant energiile etnicului.

Orașul ca cetate de scaun (Suceava) ori ca centru negustoresc (Cernăuțiul) se revendică adesea de la sat. Locuitorii lui aveau o cultură rurală. Dacă unii dintre ei erau cărturari, ca Miron Costin, învățătura însemna o chestiune de suprastrat. Episcopiile (cu întreaga lor rețea administrativă, mănăstiri, schituri, școli clericale, tipografii etc.) constituiau, se știe, focare de cultură ortodoxă, de propagandă a scrisului în limba română și de educație patriotică a mirenilor. Dar cu toată apartenența lor la aristocrația clericală, marii cărturari orto-

Scanned with OKEN Scanner

docşi erau suprasaturaţi de cultura autohtonă, folclorică. Cazul lui Dosoftei e cît se poate de concludent.

Totuşi oraşul (cetate de scaun), cetatea (centru militar), episcopia (centru religios) se afirmau unidirecţional în viaţa etnicului. În schimb, *satul* ne apare ca un univers în sine, acelaşi în timp şi în spaţiu. Nici o lege din afară, atîta timp cît a fost simţit drept unicul rezervor spiritual al ţării, nu i-a putut afecta destinul, pentru că şi le avea pe ale sale, clare, logice, coerente, verificate de vreme şi capabile să dea răspuns, în stilul propriu gîndirii tradiţionale, oricărui aspect al existenţei. În vremuri de cumpănă pentru cultura naţională, de invazie armată sau de idei străine, satul a fost acela care a găsit soluţiile optime ale impasului. A făcut-o discret, spontan şi sigur, tocmai pentru că mecanismele sale au funcţionat normal, aşa cum orice organism sănătos poartă în sine anticorpii maladiilor. Iată de ce ni se pare firesc ca estetica folclorului să înceapă cercetările de la cadrul natural al dezvoltării vieţii socio-culturale şi artistice, care este *satul*, şi apoi să le diversifice în raport de procesele interne produse în interiorul tradiţiei : desincretizarea, alunecarea de funcţie, literarizarea, fenomene ce apropie estetica folclorică de estetica generală.

Vechimea milenară a satului românesc a fost genial intuită de Lucian Blaga, în una dintre poetizările sale : „Eu ştiu că veşnicia s-a născut la sat". Reversul teoretic, nu mai puţin îndrăzneţ ca formulare, apare în *Elogiul satului românesc*, discursul academic, autorul plecînd pentru „cosmocentrismul" satului românesc. „Satul, ni se spune, nu este situat într-o geografie pur materială şi în reţeaua determinărilor mecanice ale spaţiului, ca oraşul ; pentru propria sa conştiinţă satul este situat în centrul lumii şi se prelungeşte în mit. Satul se integrează într-un destin cosmic, într-un mers de viaţă totalitar, dincolo de al cărui orizont nu mai există nimic. Aceasta este conştiinţa latentă a satului, despre sine însuşi. Îndrăznesc să fac afirmaţia, fiindcă aşa e înţeles şi trăit satul în apogeul copilăriei, vîrsta care singură posedă perfectă afinitate cu modul existenţial al satului [14]". Şi mai departe : „Fiecare sat se simte, în conştiinţa colec-

tivă a fiilor săi, un fel de centru al lumii, cum fiecare om se plasează pe sine de asemeni în centrul lumii. Numai așa se explică orizonturile vaste ale creației populare în poezie, în artă, în credință, acea trăire care participă la totul, siguranță fără greș a creației, belșugul de înțelesuri și de nuanțe, implicațiile de infinită rezonanță și însăși spontaneitatea neistovită".[15]

Teoria *cosmocentrismului* (termenul apare la pagina 10 a lucrării citate) este una dintre cele mai interesante teze de filozofie a culturii românești, și totodată, dintre cele mai controversate.[16] Nu intenționăm să verificăm valabilitatea punctelor de vedere aflate în opoziție. Dar pentru că problema s-a ivit, și, oricum, se va ivi mereu, putem constata, în treacăt, că Lucian Blaga și H. H. Stahl au pornit de la puncte de vedere diferite. La fel de buni cunoscători ai terenului (chiar dacă H. H. Stahl îi contestă lui Blaga acest lucru, pledînd prea des în favoarea sa), ei s-au completat într-o oarecare măsură. Poetul a fost intuitiv. Și ca orice mare spirit format în spațiul etnic, cunoașterea intuitivă nu l-a înșelat: a reușit să întrezărească dimensiunea incomensurabilă a culturii românești. Cosmocentrism înseamnă plasarea satului într-un sistem complicat și specific de conexiuni, în așa fel încît să-i permită să fie fidel cu sine însuși, același, etern, neschimbat, deasupra fluctuațiunilor vremilor. Locul său este, firesc, mitul, acea construcție ciudată a gîndirii din faza eroică a copilăriei omenirii. Ideea nu a fost acceptată de H. H. Stahl, și, de fapt, pare ilogică la prima vedere. Cum să fie cosmicizat și mitizat satul, care este, din contră, atît de real, prezent, plin de fenomene vii, concrete, lumești? Cum să fie transferat în imaginar? Noi credem că ni se propune o convenție: nu este vorba de un fapt palpabil. Blaga ține să precizeze că așa este *simțit* satul. Prin urmare, îl interesează aspectul spiritualizat al existenței sale, problemă care ține de filozofia culturii, pe cînd faptele concrete, deci reversul medaliei (teama de strigoi, baterea cîinilor, nomenclatura artiștilor profesioniști, penetrația obiectelor meșteșugărești etc.), intră în sfera de preocupări, după caz, a sociologiei,

Scanned with OKEN Scanner

a etnografiei, a dialectologiei și apoi în cea a filozofiei culturii tradiționale.

Cuvîntul *spiritualizare* ar putea să șocheze. Urmîndu-l pe Blaga, avem în vedere dubletul imaginar al satului, acela care a devenit model structural și formativ de gîndire și a trecut (tocmai de aceea) peste veacuri. Satele ca așezări concrete, conacele, tîrlele, cătunele etc. se mută de la un loc la altul, după nevoile economice și destinele obștei. Ideea de sat sau *satul-idee*, cum spune Blaga, a rămas constantă. Și acest lucru ni se pare esențial pentru specificul gîndirii unui popor. A fi conștient că exiști într-un sat bine constituit administrativ ni se pare un fapt important, ca punînd în evidență gradul de solidaritate etnică, socială, religioasă, estetică. A avea conștiința că viețuind într-un sat anume se reafirmă un model general valabil, la nivelul etnicului, obligă la altă serie de clasificări valorice. Înseamnă să *regîndești gîndirea* (formulă la modă dar explicită), adică să recunoști spiritului etnic, luat în totalitatea lui aistorică și deci mitică, o forță facultativă superioară de elaborare. Să-i acordăm milenarului sat românesc, și tocmai de aceea susceptibil de mitizare, creditul de posibilă afirmare în planuri superioare ale existenței etnice. Într-adevăr, eternitatea s-a născut la sat.

Cosmocentrismului H. H. Stahl îi opune ideea că satul românesc există în baza așa-zisei *tradiții difuze*. Aceasta ar însemna : pe de o parte satul trăiește la modul prezent, cu toate necazurile și bucuriile sale imediate, fără nici o intenție de idealizare, de pozâ, de alienare ; pe de alta, dată fiind marea varietate de forme de manifestare a culturii tradiționale, de grupuri sociale care își au folclorul lor propriu, repartizat pe profesii, vîrstă, date calendaristice, viața satului, luată în totalitate, rămîne necunoscută individului din aceeași colectivitate. Fiecare își joacă rolul deținut în cadrul grupului, dar în momentul cînd începe să îndeplinească o nouă funcție, nu mai poate da socoteală nici de propria-i existență trecută. Altcineva îl înlocuiește. Astfel, prin comportamentul oamenilor, prin participare directă la viața obștiei, tradiția satului, operă colectivă, trăiește

Scanned with OKEN Scanner

prin toți, și numai la această dimensiune monumentalizată și surprinsă în mișcare poate fi înțeles adevăratul ei sens de creație specifică.

Observațiile sale, din păcate aproape uitate, nu trebuie să scape specialistului de astăzi în problemele filosofiei culturii, deși nu în sensul vizat de autorul lor. Ele constituie, după cîte cunoaștem, cea mai veche și cea mai importantă contribuție românească în demonstrarea caracterului ludic al culturii. Înaintea lui Huizinga, Moles ori Fishmann, sociologul român a arătat că ludicul nu este un fapt accidental, identificabil doar la nivelul unor categorii de fenomene (de pildă jocul actoricesc al naratorului de basme), ci caracterizează cultura, constituie însăși rațiunea ei de a exista. Neglijarea ludicului în discuțiile despre oralitate poate să ducă la înțelegerea simplificată și chiar deformată a acesteia, ceea ce îi și reproșa H. H. Stahl, cu exagerare, lui Lucian Blaga. Spunem „cu exagerare" întrucît poetul nu a limitat viața satului numai la un segment de timp, cum a făcut-o Stahl.

Există ipoteza încă neconfirmată suficient de materialul documentar, că pînă și așezarea caselor în vatra satului preistoric reproducea schema unui model ritualic de largă circulație. La Hăbășești, de pildă, locuințele se adună în jurul unei construcții mai mari, probabil casă de cult,[17] ca în satele ardelene din timpurile apropiate de noi, sau în marginile Bucureștiului, unde se clădea biserica și apoi apăreau casele constituind viitoarea suburbie. Dacă satul cucutenilor era într-adevăr circular, cum susține Vladimir Dumitrescu, înseamnă că el trebuie pus în legătură cu coloana cerului, a locului, a centrului (Mircea Eliade), într-un cuvînt, a cosmocentrismului. Altarul de la Trușești, descoperit de Mircea Petrescu-Dîmbovița, ca și locuința cu pereții pictați, de la Căscioarele, dezvelită de Vladimir Dumitrescu, sînt confirmări sigure ale cultului coloanei. Alți cercetători o identifică la daci și la celți, ceea ce demonstrează de la sine persistența în vreme a acestui model de gîndire. Dealtfel, folclorul juridic aduce numeroase dovezi despre interesul special al obștiilor pentru alegerea *vetrei* satului, a locului de judecată, despre amplasarea con-

Scanned with OKEN Scanner

structiilor de interes colectiv, toate acestea fiind legate de cultul centrului, al coloanei sau al arborelui cosmic: „Alegerea unui loc de așezare (cătun, sat, moșie, țară), se efectua după indicațiile tradiției cu un anumit ritual în care intrau elemente de ordin religios, de ordin politic și economic".[18]

Arheologic, organizarea sătească a locuințelor pe teritoriul țării noastre este atestată din neolitic, deci din faza preindoeuropeană. Problema continuității, nu neapărat în forma actuală, pentru că s-au produs mai multe sinteze în istoria sa, începe să se lămurească din ce în ce mai mult. Important ni se pare faptul că încă din perioada cucuteniană, de cînd se vorbește de migrații de populații, locuitorii de pe aceste meleaguri erau sedentari. Deci ei trebuie să fi constituit elementul etnic de bază, în prima mare etnogeneză, așa cum, mai tîrziu, dacii au reprezentat majoritatea numerică în a doua mare etnogeneză, de pe urma căreia a rezultat poporul român.

De obicei satele străvechi, îndeosebi din vremea dacilor și apoi a daco-romanilor, erau deschise, neînconjurate de șanțuri de apărare. Se cunosc puține excepții. Aceasta înseamnă că strămoșii noștri erau stabili și totodată pașnici, ceea ce le-a permis să atingă un înalt nivel de civilizație, să practice agricultura și creșterea vitelor, ocupații ce le-au adus mari profituri. La Hăbășești au fost descoperite depozite de oase de cornute mari, fiind, probabil, folosite pentru negoț, tracțiune grea, cărăușie la mari distanțe, ample lucrări de defrișare etc. Aceiași locuitori dezvoltau o cultură a ceramicii, o cultură a lemnului, ca apoi să exceleze în prelucrarea metalelor rare. Specialiștii sînt de acord în a recunoaște că dacii, ca giuvaergii, nu erau cu nimic mai prejos față de contemporanii noștri, măestria lor fiind apreciată în toată lumea antică.

Dacă am definit satul drept o categorie istorico-etnografică, sîntem obligați să explicăm acest lucru nu numai prin simpla semnalare a vechimii, cum am făcut-o pînă în acest moment, ci să reținem ceea ce îl caracterizează în esență, adică sistemul de funcții și complexitatea sa structurală. Aici sociologia și etnografia ne

Scanned with OKEN Scanner

sînt de cel mai mare ajutor. Scopul fundamental al satului, ne referim la faza de apogeu a organizării sale devălmașe, a fost acela de *vatră* (și cadru), de constituire, funcționare și permanentizare a tuturor proceselor socio-culturale, în conformitate cu normele juridice instituționalizate prin tradiție. Folosind termenul *vatră*, recunoaștem satului importanța pe care a avut-o totdeauna în istorie, și nu sensul simplificat din timpurile mai noi, de decădere a obștiei, cînd se înțelegea ca ansamblu de gospodării rurale. Iată ce ne spune Henri H. Stahl : „În vorbirea țăranilor ca și în cea a celor mai vechi documente, cuvîntul *sat* are înțelesuri mai multe decît în limba noastră cărturărească. Și anume : satul cel mai vechi este un fenomen social complex, cuprinzînd laolaltă o populație, o vatră de sat, adică locul de așezare a gospodăriilor, și un trup de moșie, adică locurile de muncă a acestor oameni".[19] Cuvîntul sat mai are, după autorul amintit, următoarele semnificații : obștie, organ administrativ, patrimoniu, sistem de convietuire socială, opinie publică *(gura satului). Satul, vatra, moșia* și *obștia* sînt adesea sinonime, ceilalți termeni avînd și semnificații speciale, figurate. Dar „toate aceste înțelesuri nu sînt întîmplătoare : adunate laolaltă, ele dau o imagine destul de completă a ceea ce era efectiv satul de pe vremuri : formă totală de organizare a vieții, sub toate laturile complexe pe care le cuprinde orice societate umană".[20]

Acest înțeles îl avem și noi în vedere în discuțiile consacrate esteticii folclorice. Căci fenomenele artistice nu se produceau numai în interiorul gospodăriilor și pe ulițele satului devălmaș liber, ci pe toată suprafața teritorializată, unde obștia își avea hotărnicite proprietățile. În sectorul locuințelor se organiza doar o parte dintre marile ceremonialuri colective socio-religioase, legate în special de viața omului, de începutul anului agricol, apoi adunările sătenilor, în frunte cu ceata de bătrîni, pentru dezbaterea problemelor gospodărești, hora de duminică, șezătoarea, claca etc.

În pădure aveau loc ritualurile de doborîre a bradului destinat „dalbului de pribeag", și tot acolo călușarii își aflau locurile tainice pentru prestarea de jurăminte

Scanned with OKEN Scanner

strașnice ; la hotare mergeau căpeteniile satului pentru reglementarea relațiilor cu obștiile vicinale, și tot acolo, „la cel pom rotat", se adunau bacii pentru judecarea pricinilor ivite în cadrul breslei ; pășunea era cercetată cu grijă de a nu se abate asupra vitelor spiritele aducătoare de rele ; ciobanii făceau focuri de purificare, duceau o viață austeră, asemenea vechilor călugări daci, și pedepseau aspru pe cei care se abăteau de la normele juridice, legi sacre ale breslei ; pomilor li se legau smocuri de lînă vopsite roșu, simboluri solare, semn că se pregăteau de rod și așteptau vreme prielnică, iar vitelor li se făceau și lor semne colorate în frunte, de Sfîntul Toader, din aceleași motive de bun augur ; în sfîrșit, cîmpul era locul pentru primul ieșit la arat, pentru caloian, paparudă, încurarea cailor.

Fiecare parte a *vetrei* (adică spațiul de desfășurare a tuturor formelor de activitate, fie individuale, fie în grup) cunoaște diferite categorii specifice de ritualuri, de forme de muncă și de petrecere, zestre comună a întregii colectivități. Cu alte cuvinte, obștia a pus stăpînire pe moșie nu numai juridic, ci și spiritual, devenind conștientă de legitimitatea drepturilor sale. Abia din acest moment putem afirma că *vatra* (locul de teritorializare, formare și de existență istorică a obștiei), *satul* (formațiune administrativă complexă), *obștia* (organizație socială constituită în baza principiilor devălmașe, decurgînd din Legea Țării) devin aspecte ale uneia și aceleiași realități istorice, și anume un tip de așezare arhaică specific carpato-dunăreană. Dacă mai adăugăm că satul, constituit într-o vatră precis hotărnicită, creează dublete imaginare ale diferitor aspecte ale existenței sale, pe care le transferă în cosmos, ne dăm mai bine seama că una dintre trăsăturile sale spirituale era tocmai tendința de dimensionare a existentului. Omul plasează pe bolta înstelată, figurativ, Hora satului, Carul, păsări, animale, unelte, membri ai familiei etc. Nu este aceasta o prelungire în mit, o cosmicizare așa cum apare în *Miorița* și cum ne-o spune însuși Blaga ?

Problema teritorializării satului românesc se poate pune și într-un sens etnogenetic, nu numai istorico-socio-etnografic. Legea Mare este : „în substanța ei juri-

Scanned with OKEN Scanner

dică Legea Țării sau obiceiul pămîntului care acorda toate drepturile pămîntenilor și numai unele îngăduințe condiționate veneticilor. Aceste drepturi erau incluse în tradiția orală sub numele de legi : legea așezării, legea căminului, legea familiei, legea drumului, legea muntelui, legea pădurii, legea apei etc. Iar îngăduințele condiționate acordate de comunitatea sătească diferitelor categorii de venetici, pe termen limitat și în afara vetrei satului, se numeau slobozenii.

Între pămînteni și venetici se stabileau relații de ostilitate, de indiferență sau de comunicare (întovărășirile în muncă și înfrățirile).

De aceea pentru studiul de drept cutumiar se impune să cunoaștem în ansamblul lor toate așa-zisele legi ale pămîntului și slobozeniile veneticilor, în pluralitatea lor juridică și în succesiunea lor istorică".[21]

Este vorba de un corp general valabil de legi, pentru toate comunitățile de același etnic, pentru populația românească. Nici o formă de cultură transmisă de tradiție, în afară de limbă și de literatura orală, nu este atît de unitară, pe toată suprafața țării, adică între granițele ideale ale noastre, ca folclorul juridic. Pravilele de mai tîrziu, de la Govora și de la Iași, care valorifică mult material tradițional, puteau fi utilizate cu același folos în oricare dintre provinciile românești. Așa se și explică unitatea de fond a tuturor obștiilor, care funcționau ca un model unic în toate părțile locuite de români.

Dată fiind marea lor densitate, demonstrabilă pe bază de fapte materiale, înseamnă că teritoriul nord-dunărean se înfățișa permanent, etapă de etapă, ca o constelație de vetre cuprinsă într-o rețea complexă de relații, asigurînd coeziunea etnicului. Este ceea ce numim, monumentalizînd, vatra strămoșească, adică Țara teritorializată în baza obiceiului pămîntului. Căci așa cum același drept tradițional și istoric reglementa modul de așezare și de funcționare a fiecărei obștii în parte, la nivelul etnicului, prin însumarea tuturor unităților rurale, tot Legea Țării sau Legea Mare era aceea care definea teritorializarea întregului. Ea stabilea tipurile de relații între grupurile de același etnic, devenite vicinale și interesate să-și folosească proprietățile prin înțelegere, sau

Scanned with OKEN Scanner

dintre autohtoni și populațiile străine, din interiorul ori din afara vetrei mari (Țara), pentru păstrarea bunei vecinătăți, dar și pentru conservarea etnicului.

Cînd împrejurările erau favorabile, satele se uneau și constituiau uniuni de obștii, țări, cnezate, voevodate, formațiuni statale : „La noi în țară aceste teritorializări ale unor vechi formațiuni tribale au păstrat multă vreme structura lor tribală primitivă, satele teritorializate, fiecare înzestrate cu trupul său de moșie, rămînînd legate între ele, organizate fiind în formațiunile prestatale ale *cnezatelor* sătești, confederate între ele în *voevodate*, miez și sîmbure din care s-a putut întemeia și *Domnia* ea însăși, cînd de deasupra satelor s-a desprins o clasă de războinici profesionalizați, trăind din dijma pe care o primeau de la satele supuse lor".[22]

Fenomenul de îndesire a obștiilor și de teritorializare la nivelul granițelor istorice ale țării noastre este cunoscut încă din timpul dacilor, cînd aceștia ajunseseră la un grad de dezvoltare superior chiar și triburilor germanice, descrise de Tacit, Caesar și Horațiu. După părerea unui cercetător, „proprietatea pămîntului și agricultura erau în mai mare progres la daci".[23] Dar istoria obștiilor, a satelor, a vieții rurale în general se poate urmări incomparabil mai bine după retragerea aureliană, de cînd apar și mai multe surse informative în acest sens. Astfel satul apare ca un factor de prim ordin în acțiunea istorică, de lungă durată și pe largi zone geografice a etnogenezei românilor. Dacă Vasile Pârvan afirma că elementul etnic majoritar a fost dacic și doar timbrul aparține romanilor, sociologic se poate demonstra că obștia, prin acțiunea ei de teritorializare juridică a hotărnicit vatra de formare a poporului român, în mod spontan, din interior, ca o dinamică a colectivității.

La nord de Dunăre, întinderea *vetrei*, înțeleasă ca *total* omogen, era determinată deci de existența obștiilor, corespunzînd aceluiași total. În termenii etnogenezei este vorba de teritoriul supus în mod oficial romanizării, prin întemeierea Provinciei, căruia i se adăugau părțile nordice (Moldova de sus, dintre Carpați și Nistru, Bucovina, Maramureș, Oaș, Crișana, Muntenia), aflate în relații clientelare, comerciale, diplomatice cu Imperiul.

Scanned with OKEN Scanner

Cum se știe, retragerea nu a însemnat și renunțarea la teritoriile din nordul Dunării. Ele au continuat să fie controlate și adesea stăpînite de Imperiu (bizantin, după căderea celui din Apus), în mod efectiv, mai bine de trei secole. Mai mult decît atît, nemaifiind nici o graniță administrativă (spirituală nu a existat vreodată), între dacii romanizați și cei *liberi*, aceștia din urmă, interesați ca toți barbarii să-și însușească repede civilizația și cultura latină, mult superioară, s-au grăbit să-i ajungă din urmă pe frații lor din fosta provincie. În fond este vorba despre o accelerare a procesului început sistematic după 106 și desfășurat cu intensități diferite în Dacia Traiană sau printre dacii liberi. Cercetările arheologice din ultimii treizeci de ani (îndeosebi cele foarte recente), pun tot mai mult în evidență această situație. Chiar și unii lingviști, în general mai sceptici, încep să o recunoască. Citabilă este, printre altele, *Istoria limbii române* de Al. Rosetti, în care, încă din primele paragrafe, se fixează locul de formare a limbii și a poporului român în consens cu cercetările istorice.

Din punct de vedere socio-etnografic, așa cum l-am definit, prin caracterul său de model general-valabil și prin capacitatea de conservare a etnicului, satul a constituit deci baza etnogenezei. Aceasta cu atît mai mult cu cît, după 271 e.n., prin trecerea la stilul de viață rurală, dictat de împrejurările cunoscute, el devenea unica formă de organizare administrativă și de existență socio-culturală. Termenul *vatră* nu trebuie înțeles ca o realitate accidentală, rătăcită în spațiul nord-dunărean. Sînt cercetători care pornesc de la o informație insuficientă și cred că pe teritoriul României de astăzi au existat doar cîteva vetre răzlețite, fără legături între ele. Acestea ar constitui vagi dovezi ale vechimii și continuității etnice. Problema nu este discutabilă în privința ideii de continuitate, așa cum este pusă ea, ci în legătură cu însuși conceptul de *vatră* și a dimensiunii teritorializării ei. Pentru Romulus Vuia, Apusenii ar fi o astfel de vatră-nucleu. El plasează istoric satul endogen românesc, pe care, dealtfel, l-a cercetat cu o rară competență, cînd în neolitic, cînd în perioada anterioară ve-

Scanned with OKEN Scanner

nirii maghiarilor. Gamilschek, foarte călduros îmbrățișat de un lingvist român mai nou, cercetează hărțile ALR și identifică, de asemenea, dar din bibliotecă, un număr de vetre, diferite de cele ale lui Vuia. *Vetrele* lui Gamilschek-Reihenkron și *golurile de romanizare* sînt sinonime, foarte înrudite cu teoria sudistă a lui Philippide.

Vatra reprezintă apoi un simbol al tradiției, confirmînd parcă din nou ideea că veșnicia s-a născut la sat. Dacă ar fi să evaluăm ponderea elementului geto-dac și a celui latin intrate în alchimia etnogenezei, din punctul de vedere al culturii în general, așa cum C. C. Giurescu o face pentru istorie, am vedea în ce măsură, practic, se confirmă mai sus-citata intuiție a lui Pârvan. a) *limba* este o transplantare a latinei comune, vorbită neîntrerupt în spațiul carpato-dunărean și căpătînd caracteristici proprii de idiom romano-oriental. Demonstrația problemei ține de stricta competență a lingviștilor. b) *Satul, casa, portul,* o serie de profesiuni, îndeosebi *agricultura* și *păstoritul* sînt categorii etnografice moștenite direct de la daci. c) *obiceiurile* au diverse proveniențe, adesea controversate : dacice, latine, asiatice, în general indo-europene. d) *concepția estetică*, așa cum ne-o transmite creația artistică prin capodoperele sale (*Miorița, Meșterul Manole, Doina*, pictura murală pe sticlă, sculptura în lemn, ceramica, arta alesăturilor), trebuie înțeleasă ca o sinteză românească. În dialogul dramatic dintre daci și romani, victoria a fost cînd de partea unora, cînd de partea altora. De fapt termenul de *victorie* nu este propriu decît pentru ceea ce s-a întîmplat în sîngeroasa vară a anului 106. În rest, sînt elemente care s-au transmis : limba, portul, casa, satul. Ele au fost integrate în noul sistem de viață și au suferit restructurările cerute de vreme. Sinteza, de care se vorbește mereu, s-a produs, de fapt, într-un singur sector al vieții spirituale, și anume în domeniul esteticului, cum vom încerca să arătăm într-un capitol consacrat categoriilor.

Scanned with OKEN Scanner

II. Trei modele metodologice

Titlul cărții, *Prolegomene,* ne obligă să insistăm în mod special asupra problemelor de metodă. Faptul include și ideea că discuțiile pe care le propunem au șansa să fie considerate mai curînd ipoteze de lucru decît concluzii închise, cel mult jaloane probabile pentru „o estetică posibilă", cum pledează și Ion Ianoși în cazul esteticii generale. Caracterul nuanțat, relativ, al opiniilor noastre, ca în oricare tip de cercetare, devine plauzibil îndeosebi dacă ne raportăm la statutul contemporan al științelor, adică la dinamica nemaiîntîlnită a acestora și la tendința lor euristică de a-și alinia datele cunoașterii pentru a le face cît mai utile și manevrabile în sistemele de informație și de comunicare.

Există și alte explicații. Doina, una dintre cele mai neobișnuite forme poetice (probabil unică), din toate culturile tradiționale, nu poate fi abordată unilateral. Nici măcar dubla specializare, cum susținea Constantin Brăiloiu, nu este suficientă. Acesteia trebuie să i se adauge o bună pregătire etnografică, sociologică, mitologică, stilistică, lingvistică și estetică. Pe de altă parte, sînt științe care pot produce surprize de la o etapă la alta a cercetării. Istoria, în special ramurile ei, arheologia și sociologia istorică, încă nu s-au pronunțat definitiv în legătură cu structura obștiilor ori cu densitatea

Scanned with OKEN Scanner

satelor românești din diverse timpuri. Dar materialele deja scoase la iveală, în ultima vreme, din arhive și din stațiunile arheologice, întăresc din ce în ce mai mult convingerea că ceea ce afirmăm astăzi cu oarecare timiditate, ori chiar ipotetic, mîine va deveni certitudine.

Ne-am oprit asupra a trei orientări metodologice și nu am făcut-o întîmplător. Pe de o parte, noi le considerăm ca fiind *de bază* în cercetările de estetică folclorică și, totodată, de cultură populară. Pe lîngă aceasta ele sînt interdependente, constituind o strînsă unitate, un sistem, astfel încît nu ordinea lor contează în tratare, ci faptul de a nu omite vreuna dintre ele.

1. Modelul sociologic

În cercetarea sociologică actuală, folclorul este lăsat adesea la o parte. Sînt lucrări care nici nu-l menționează, și aceasta se întîmplă chiar acolo unde ar trebui să ne așteptăm mai puțin. În *Dictionnaire de sociologie*, redactat de Joseph Sumpf și Michel Hugues, autori dealtfel mediocri, dar apărut la *Librairie Larousse*, în colecția *Les Dictionnaires de l'homme du XX-e siècle*, Paris, 1973, materia în discuție nu a fost inclusă în ordinea alfabetică a articolelor. Cazul nu este izolat la francezi. După cîte cunoaștem, nici școala sociologică din Bordeaux, a lui Escarpit, nici structuralismul genetic al lui Lucien Goldmann nu se orientează decît spre cultura și literatura de tip orășenesc.

La români, situația nu se prezintă altfel. Traian Herseni, unul dintre cei mai indicați autori să elaboreze o sociologie a folclorului, dată fiind experiența sa remarcabilă și îndelungată privind cercetarea culturii tradiționale, scrie o sociologie a literaturii în maniera lui Robert Escarpit, adică teoretizează în legătură cu unele concepte tipice : operă, autor, cititor, literatură, lectură etc. El constată doar în treacăt că „literatura poporană, lăsată în grija folcloristicii" ar trebui să fie inclusă în aria de preocupări a sociologiei literare, „evident din

punctul ei special de vedere, deci și cel al folcloristicii".[1] S-ar părea că, deocamdată, sociologii îi lasă pe folcloriști să preia inițiativa unor astfel de cercetări, și invers.

Întrucît ne aflăm la un început, sau, cel puțin propunem reluarea cercetărilor folclorice din perspective sociologice (întrerupte de la război încoace), se cuvine înainte de toate să ne precizăm cîteva probleme teoretice și tehnice. Folclorul se naște și există în colectivitate ca *fapt social*[2] împreună cu alte fenomene de același fel, care se disting printr-un proces comun de structurare și devenire.[3] El se justifică numai prin conexiune, prin tendința de integrare a subiectului în dinamica sistemului social, prin autodefinire și autodepășire funcțională de la o etapă la alta. O cercetare riguroasă a proceselor de structurare și de destructurare",[4] din cadrul culturii tradiționale, solicită procedee și tehnici de lucru bine puse la punct. Materia există pe teren, vie și în mișcare. De aceea trebuie să ne întrebăm *cum* și *prin ce mijloace* ne putem apropia de ea, pentru a-i explica în mod corect și sigur mecanismele, cadrele, sensurile și valorile funcționării, ca parte și ca întreg, ca structură semnificativă și coerentă : un complex de obiective ale cercetării care nu pot fi ușor *decupate*, ca să folosim o expresie foarte scumpă lui Lucien Goldmann.

Definit ca *fapt social*,[5] folclorul devine unul dintre domeniile legitime ale sociologiei și, deci, problema „transferului de metodă" pare să se impună în mod firesc. Dealtfel, nu este prima dată cînd folcloristica își însușește procedee de lucru din domeniul unor discipline înrudite și nici nu este prima dată cînd apelează la sociologie. A făcut-o îndeosebi în perioada interbelică. Lucrările lui Brăiloiu, la noi (școala lui Dimitrie Gusti) sau ale Margaretei Bringemaier, la germani (școala etnografică a lui Schwietering) sînt ilustrative în acest sens. Nu totdeauna însă modelele vechi sînt cele mai bune, din motive care nu mai trebuie explicate, același lucru putînd fi spus și în legătură cu modelele noi.

Care trebuie să fie atitudinea folcloristului față de cele două ediții metodologice ale sociologiei, ediția din perioada interbelică și ediția contemporană, cu toate

Scanned with OKEN Scanner

variațiile lor de la o școală la alta? Punctul de vedere sugerat de Traian Herseni, în pasajul citat, ni se pare realist și de acceptat. El nu constituie o noutate în raporturile dintre folcloristică și sociologie, în schimb, poate fi considerat inedit în ceea ce privește raporturile dintre folcloristică și filologie sau dintre folcloristică și literatura comparată. Folclorul comparat și literatura comparată folosesc adesea metode identice de cercetare, întrucît și o disciplină și cealaltă urmărește, de regulă, destinul motivelor și temelor, procesul de constituire a unor experiențe artistice etc. Sociologia folclorului, pentru care pledăm ca fiind o disciplină *posibilă*, sociologia generală, sociologia grupurilor sociale, sociologia istorică, sociologia literaturii etc. nu sînt comparabile între ele decît în linii foarte generale. De aici ideea de *specific* în problema *faptului social*, de *adaptare* a tehnicilor de cercetare sociologică la fiecare tip de realitate în parte.

Cînd Traian Herseni afirmă însă că *literatura populară* trebuie *inclusă* în studiile de sociologie a literaturii, problema ni se pare discutabilă, întrucît se lasă impresia că se operează de sus în jos și atita tot. Ce înseamnă *a include* știm din teoria *cadrelor*, formulată de școala sociologică de la București, condusă de Dimitrie Gusti. Oricît s-ar părea de ciudat, dar marea echipă a lui Gusti nu a gîndit totdeauna coerent în problema raportului dintre teorie și practică, deși tipul preconizat de cercetare pretindea punerea în corelație a tuturor formelor de activitate. Deficitul de metodă nu apare numai cînd conlucrează cercetători cu pregătire de strictă specialitate, iar observația poate fi extinsă. Analizele lui L. Goldmann la romanele lui Malraux, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute sau la *Pisicile* de Charles Baudelaire (sonetul care începe cu versul „Înamoraților vajnici și recii cărturari", în traducerea lui N. Davidescu) nu ilustrează totdeauna principiile din *Le Dieu caché*. În special metaforele enunțate în principiu, „structură transindividuală", „viziune asupra lumii" etc., rămîn neconvingătoare pînă la capăt, ceea ce a și adus multe reproșuri autorului.

La rîndul său, Dimitrie Gusti, principalul teoretician al școlii sociologice de la București, nu se pune de acord

Scanned with OKEN Scanner

cu colaboratorii săi, care abordează analitic fenomenele sociale, decît în principiu. Prefațînd monografia lui H.H. Stahl asupra comunei Nerej, Gusti face afirmația, dealtfel acceptabilă și astăzi, că cercetarea unei *unități* sociale nu înseamnă „o simplă sumă de studii specializate".[6] În realitate, folclorul este introdus în mod formal, pentru a umple *cadrul, Les manifestations spirituelles (vol. II).* El nu prezintă nici un interes sociologic, adică nu se află, cel puțin, în nici un fel de relație cu alte tipuri de fapte sociale. Capitolul respectiv dă impresia unei simple culegeri de folclor.

De reținut și o afirmație a lui Marcel Mauss, făcută cu mulți ani în urmă (și inclusă într-un volum postum), destinată să modifice datele problemei. Pornind de la diversitatea realităților sociale, el întrevede un mare număr de sociologii, deci și una folclorică. Abia după definirea și delimitarea corectă a acestora, este de părere autorul francez, se poate fundamenta o sociologie generală ca „o ultimă parte" a acestui tip de cercetare și care constituie „unitatea tuturor fenomenelor sociale".[7]

Sociologia folclorului nu se subsumează sociologiei literaturii, ci se *deschide* către cea generală. Aici problema nu se pune ca între estetica generală și estetica folclorică, unde intră în relație, în chip firesc, fapte ale ficțiunii. Termenii de comparație diferă într-o parte și în alta. Domeniul sociologiei literaturii îl constituie omologia structurilor coerente socio-literare (dacă privim lucrurile din perspectiva filozofiei creației), pe cînd cel al sociologiei folclorului este indicat de omologia structurilor *socio-culturale,* pentru că *folclor* nu înseamnă numai literatură-artă, ci și cultură.

Dar sociologia literaturii există. Ea și-a asigurat chiar și o anume autonomie în direcție metodologică și credem că un destin asemănător îl poate cunoaște și sociologia folclorului. Dacă o experiență s-a format deja, și încă pe un teren înrudit în mare parte, cel al imaginarului, este firesc să ne întrebăm cum s-a procedat în faza de ucenicie, de *adaptare* a unor principii metodologice, ce orientări și ce sarcini tematice s-au propus. În acest sens, merită reținută explicația cuvîntului *lite-*

Scanned with OKEN Scanner

ratură din citatul *Dictionnaire de sociologie* „Sociologie care studiază : 1. mediul literar ; 2. cititorul. Din acest punct de vedere ea analizează caracteristicile. Cît se citește ? Ce se citește ? Care sînt efectele lecturii ? ; 3. raportul dintre societatea globală, structura sa de clasă și viziunea asupra lumii implicată în această structură".[8] Este limpede caracterul eclectic al acestei poziții metodologice : lectorul identifică fără dificultate orientarea școlii sociologice din Bordeaux, la primele două aliniate, iar la ultimul teoria structuralismului genetic al lui L. Goldmann. Ambele direcții se completează însă, oferind în totalitate un cîmp mai larg și unitar de posibilități în abordarea fenomenelor literare. Problema se pune în ce măsură pot fi reformulate ori completate, în vederea realizării unui corp operațional de principii și de tehnici, adecvat specificului folclorului, cum sugera și Traian Herseni.

Pornind de la pasajul amintit, putem face următoarele constatări cu caracter strict orientativ în plan metodologic.

1. Ideea lui Goldmann despre omologia structurilor literare, coerente și semnificante, și grupurile sociale respective se verifică incomparabil mai bine pe terenul culturii orale ; de aici o primă mare distincție între sociologia literaturii și sociologia folclorului. Dacă autorul francez ar fi optat în analizele sale pentru folclor și nu pentru creația unor individualități, multe dintre obiecțiile sau rezervele formulate, uneori chiar de propriii săi elevi, nu ar fi avut temei. Omologia în discuție se explică prin caracterul special al vieții de obște din societatea tradițională românească. Este vorba de satul devălmaș. Acesta constituia o unitate structurală perfectă din punctul de vedere al grupurilor. Totul se baza pe învoială, pe deplină înțelegere și fiecare ins își avea bine precizat locul în sistem. Mai mult decît atît, era conștient de poziția pe care o deținea și pretindea să fie luat în seamă, în raport cu rolul și cu funcția îndeplinită.

Folclorul reprezenta ipostaza transferată în imaginar a aceleiași existențe. Întregul repertoriu de texte era la fel de accesibil oricărui membru al obștiei și nu

Scanned with OKEN Scanner

căpăta sens decît prin angajarea celuilalt total, grupul. Pentru ca acesta, grupul, să poată mai bine manipula totalul de texte, el îl repartiza după trebuințele colectivității și nu ale individului, după necesitatea existenței în colectiv. Această existență nu era uniformă. Ea cunoștea evenimente specifice vieții satului : mariaj, horă de duminică, clacă, șezătoare, într-un cuvînt manifestări colective care apăreau ca (substructuri) unități în raport cu structura globală, adică *se încutiau.* [9], cum se exprimă foarte plastic un cercetător, în totalitate. Grija izvorîtă din subconștientul colectiv, de a face ca fiecare ins să fie prezent într-o formă sau alta, în activitatea grupului, a permis și a generalizat o modalitate de afirmare perfect adecvată : spectacolul. Orice activitate colectivă este spectaculară, deschisă rolurilor. În acest fel, omologizarea structurilor în mediile tradiționale, și numai aici, se realizează la modul ideal. Nici o discrepanță nu este permisă între structura socială, de grup, și varianta ei imaginată, ele fiind „nivele de existență de același grad", indiferent de aspectul lor formal.

Patriarhalitatea acestei vieți de obștie, bazată pe structura satului devălmaș, permite abordarea faptelor, cum am mai afirmat și în alt capitol, nu numai din perspectiva manifestărilor sociale, dar și din cea a spiritului etnic. Cu alte cuvinte, avem posibilitatea să vorbim de o sociologie a folclorului în general și de una românească în special, diferențiere, iarăși, ce nu se face simțită decît foarte vag în cazul sociologiei literaturii. Experiența istorică îndelungată a grupurilor sociale românești, organizate în obștii și unități vicinale, are un rol hotărîtor în înțelegerea tendinței de etnicizare a eforturilor de structurare : satul devălmaș. Venim în acest context în întîmpinarea unei excelente idei sociologice a lui Dimitrie Gusti. El pleda, de asemenea, pentru o sociologie românească bazată pe studiul realităților specifice, concrete. [10]

La nivelul statului, omologia se păstrează, iar faptul ni se pare de o importanță excepțională pentru caracteristicile culturii orale. Ceea ce este *real* la nivelul

obștiei, nu rămîne fără ecou la acela al țării, cu instituțiile specifice : curte domnească, biserică, oaste, relații cu Poarta sau cu alți vecini. Poporul este omniprezent prin formele sale de organizare. Sfatul de bătrîni, din satul devălmaș, devine scaun domnesc, pricinile fiind rezolvate în baza aceluiași obicei al pămîntului, structură juridică unică și pentru marea obștie a statului. Așa se și explică rezistența răzășimii, chiar și în timpuri mai noi, cînd obștia nu mai era unitară (H. H. Stahl), care încerca să conserve aceeași serie de structuri omoloage îndătinate. Căci tocmai apariția contradicțiilor duce la accelerarea succesiunii modelelor structurale, deci la procesul de destructurare și de restructurare, despre care vorbea Goldmann. În orice caz, răzășimea încă mai spera că, așa cum se mai afirma la nivelul satului devălmaș, scaunul domnesc pe care continua să-l idealizeze, avea tot interesul să se pună de acord cu structura juridică străveche.

2. Problema atît de controversată în discuțiile sociologice, a relației individ-colectiv, își poate găsi o ilustrare mai realistă prin raportarea la creația orală. Caracterul transindividual al structurilor omoloage este evident în folclor. Aici colectivitatea are un rol important, nu atît în invenție, cum susține Goldmann referindu-se, neconvingător, la literatura scrisă, cît în instituționalizarea, generalizarea și permanentizarea acestora, suplinind foaia tipărită. Avem în vedere, firește, tot satul devălmaș românesc din perioada lui de stabilitate, de echilibrare a structurilor omoloage.

Psihanaliza trebuie neapărat utilizată în lămurirea raportului în discuție, individ-colectiv, mai ales că această știință, de obicei ocolită de folcloriști este considerată, alături de structuralismul genetic și chiar de *structuralismul static*, una dintre tehnicile de cercetare, metode și sisteme de gîndire capabile să „constituie o știință serioasă, riguroasă și pozitivă despre viața spiritului în general și despre creația culturală în particular". [11] Lucien Goldmann îl invocă favorabil pe Freud, deși îi reproșează că schematizează prea rigid reacțiile psihice ale individului care suportă invariabile procese de blocare. Dar profesorul vienez nu face sociologia literaturii,

Scanned with OKEN Scanner

ci psihologie socială, în speță abisală. Individul cunoaște un singur drum : societatea vine spre el, dar nu pentru a-l învesti cu structurile coerente și semnificante, elaborate aprioric (o asemenea observație o făcea și Marcel Mauss cînd vorbea despre caracterul preexistent al faptelor sociale și de „socializarea lor pe calea educației individului") [12], ci pentru a-l constrînge să existe în realitatea libidoului, aceasta fiind, în ultimă instanță, tot experiență socială, însă mediată prin viața de familie din perioada prepubertală.

Dublul proces psihanalitic, blocare-deblocare, readucerea în conștient a stărilor refulate în subconștient, la nivel ontogenetic (Freud) sau filogenetic (Yung), explică, parțial, în ce măsură individul are funcția de „organ al comunității" [13], sau în ce măsură societatea există prin indivizi. Și unul și celălalt din cele două elemente fundamentale ale mecanismului social, descopăr și impun modalități de rezolvare a stării libidinale (în măsura în care aceasta există), de deblocare sau de compensare. (Goldmann spune „de echilibrare") : instituții, forme de activitate colectivă (întovărășire, clacă, șezătoare etc.), forme de expresie (imagini obsesive, șabloane, fantasme), tipuri de comunicare (dansuri, forme decorative, discursuri).

În ultimă instanță, individul regăsește drumul spre colectiv și acest lucru nu i-a scăpat lui Freud. Între individ și grup se stabilește un raport, o *echilibrare*. Faptul este posibil pentru că și unul și celălalt se recunosc în aceeași structură omoloagă, mai precis individul reconstituie în machetă dubla structurare a personalității umane bazată pe omologia dintre aspectul social de grup și formele culturale corespunzătoare. Nu s-ar explica, printre altele, jocul succesiv și neîntrerupt dintre constrîngere (blocare) și eliberare (compensare). Aici stă și caracterul ludic al însuși faptului *cultură*, înțeles psihanalitic. Căci și colectivul cunoaște un act de constrîngere din partea individului : în procesul circulației valorilor se întîmplă mai adesea ca grupul să fie pus în situația să accepte decît să respingă. Și aceasta nu se produce totdeauna *de bună voie*, la modul romantic, cum le place folcloriștilor să creadă. Cînd un artist talentat inventează

Scanned with OKEN Scanner

un text nou, ori are iluzia că-i aparține, el nu riscă niciodată să fie respins, supus „controlului sever al gustului public", tocmai pentru că reprezintă un model de structură mentală, în care se recunoaște grupul însuși. Colectivitatea îi pune la dispoziție arhiva de texte stocate în memoria pasivă. De aici caracterul transindividual al creației. El dă chip și sens textelor.

3. Dacă pornim de la definiția lui Jean Piaget, potrivit căreia structura este „un sistem de transformări" [14], concepție înrudită cu structuralismul genetic al lui L. Goldmann, folclorul ne apare într-o perspectivă cu totul inedită. Aflat în continuu proces de structurare și de destructurare, ca sistem de transformări, folclorul a fost permanent același și mereu altul. Structura folclorică luată în totalitate, ca fapt de cultură, poate să aibă sau nu un destin nelimitat. Începînd cu secolul al XIX-lea, și încă mult înainte de această vreme, oralitatea încetează de a mai fi unicul mod de comunicare, actul care face legătura dintre toți membrii grupului. Odată cu scrierea, apare și se organizează un alt tip de comunicare, individual. Ne aflăm în faza unui nou proces de destructurare ce premerge o restructurare. Experiența altor culturi dovedește că *echilibrarea* se realizează în favoarea stilului individual, care asimilează vechea structură.

Într-un cuvînt, structuralismul genetic explică în mod științific dispariția folclorului din societatea modernă și tehnicizată. Este vorba de existența lui ca fenomen organic, impus de însăși rațiunea de a fi a întregii comunități etnice și nu din motive secundare, adesea suspecte : cultură de masă, vedetism, hoby. Frazele retorice de care se abuzează pentru a se susține contrariul, împotriva evidenței, nu au nici un rost. Societatea are nevoie de organizare și de comunicare. Aceste acte nu se pot produce decît prin reconfirmarea aceluiași mecanism social, verificat timp de secole, adică prin punerea în funcțiune a structurilor omoloage, coerente și semnificante. Dacă în satul devălmaș obștia și oralitatea determinau logica sistemului, în epoca mașinismului viața citadină impune generalizarea unei noi ordini omologice. Restul e literatură.

Scanned with OKEN Scanner

4. Primele două alineate din *Dictionnaire de sociologie*, realizabile în cadrele sociologiei literaturii, rămîn fără obiect în cazul unei științe corespunzătoare pe terenul folclorului. Probleme despre scriere (eliminînd aspectul cărților poporane), carte, lectură, cititor (dacă nu luăm în discuție stocarea textelor orale în biblioteci și răspîndirea lor printre oamenii de litere, scriitori, elevi), care constituie, cum se știe, fondul de preocupări al școlii Escarpit, nu pot fi aplicate și la satul *devălmaș*. Evident, situația se schimbă dacă ne gîndim la perioada pătrunderii cărții la sate. Sociologia folclorului, ca să rămînem în acest cadru al discuției, trebuie să-și delimiteze un teritoriu tematic propriu, oprindu-se îndeosebi la specificul circulației valorilor în societatea de obștie, la identificarea agenților *emițători* (vraci, cete de colindători, tipologii de creatori, conducători de ritualuri, condițiile pentru îndeplinirea rolurilor la călușei, ieșitul la arat, caloian, paparudă, cunună etc.), *prilejuri* (horă, nuntă, priveghi, nedeie), *receptori* (categorii de vîrstă, profesionale, colectivități).

5. Sociologia folclorului nu poate neglija statutul esteticului în creația orală. „Esențial ni se pare astăzi nu doar să afirmăm că arta este un fenomen social, afirmă un estetician, ci — acceptînd și confirmînd ca important acest adevăr — să se demonstreze acuitatea estetică a socialului în artă". [15] Asupra acestei probleme vom mai avea prilejul să revenim. Deocamdată, subliniem eficiența *sociologicului* (concept implicînd o întreagă fenomenologie socio-culturală, privită în serie diacronică), în valorizarea gîndirii estetice, de esență tradițională. Pînă la ce nivel de abstracțiune (autonomie în plan estetic) sau de empirie (utilitarism manifest din punct de vedere strict formativ și didactic), poate fi permisă discuția, aceasta este o chestiune care va rămîne mereu controversată, atîta vreme cît vom persevera în a privi opera de artă, îndeosebi noi, cei care n-am realizat-o dar o teoretizăm, ca pe un lucru oarecare. Este suficient să se repete unele fraze arhicunoscute, cum că folclorul îmbină *utilul* cu *frumosul*, deci că își construiește modelele estetice numai condiționate direct de cerințe cotidiene, pentru a se pretinde că această lege generală a

Scanned with OKEN Scanner

esteticului aparține numai folclorului. Dacă termenilor *artistic, util, social* li s-ar recunoaște atît sensul lor manifest, cît și cel latent, deghizat, transsubstanțial, problema funcționalității, din punctul de vedere al istoriei obștiilor creatoare sau al diferitor categorii de receptori simpatizanți (antonpaniști, patruzecioptiști, convorbiriști, haretiști), adesea autori și ei de etnicitate în sensul major al cuvîntului (să mai adăugăm nume ca Varlaam, Neculce, Șincai, Heliade, Kogălniceanu, Alecsandri, Eminescu, Coșbuc, Goga, Stere, Iorga, Ibrăileanu, Sadoveanu, Blaga, Rebreanu, Preda), problema funcționalității ar căpăta o înțelegere infinit mai nuanțată, și nu neapărat în opoziție cu opera scrisă, sub pretextul sublinierii specificului, ci paralel și chiar în corelație cu acesta.

2. Modelul semiotic

Problema poate fi înscrisă în planul cercetării noastre numai în corelație sau după ce sociologia istorică a folclorului și-a definit elementele ei fundamentale ; *cadrele, mecanismele,* categoriile de *purtători,* pentru înțelegerea potențialului artistic al colectivității, a conceptelor funcționale, a formării și transformării valorilor dintr-o perspectivă a cauzalității. În acest compartiment al discuțiilor nu mai sîntem obligați să facem directe referiri la grupurile socio-culturale și nici să recurgem la identificări cu argumente arheologice, antropologice, lingvistice etc., întrucît asemenea operațiuni au fost, în limita posibilităților, deja efectuate. Orice nouă tentativă de abordare a fenomenului artistic va presupune, în subtext, și perspectiva sociologică, paralel cu cea etnologică, atunci cînd apare în discuție stilul limbajului, ca modalitate de comunicare specifică anumitor categorii de purtători ai culturii. Dacă o doină de dragoste, privită izolat de specia în care se încadrează în mod firesc, cuprinde știrea că fata este săracă, la nivelul general al folclorului informația mai capătă un element : protagonista se distinge

Scanned with OKEN Scanner

și prin frumusețe. Modelul uman construit în baza dipticului sărac-frumos, adesea cu varianta sărac-frumos-bun nu prezintă mare interes dacă nu-l privim în corelație cu antonimul său care, într-un fel, i-a dat naștere : modelul bogat-urît-rău. Lectorul de texte folclorice nu este surprins de frecvența aproape invariabilă a acestor tipuri de șabloane. El știe că *uzajul*, baza oricărui proces de semioză, a instituționalizat în așa fel modelele respective, încît simbolurile repartizate pentru fiecare în parte să permită identificarea grupurilor sociale angajate într-o formă sau alta în fenomenul cultură.

Dubletul amintit de șabloane se justifică din punctul de vedere al funcției sociologice, semiotice și, totodată, psihologice : reacția fetei/feciorului(comportament social), incifrată în semne lingvistice (comportament semiotic), are la bază serioase motivații compensatorii : sărăcia este compensată pe plan moral și pe plan estetic. Acest lucru poate fi înțeles în sensul *praxisului*, adică al relațiilor sociale concrete (A se observa situația echivalentă și în literatura scrisă. Ion, Petre Petre, Ilie Moromete, țărani care se zbat în sărăcie, trec, printre săteni, drept înzestrați cu calitățile etico-estetice despre care vorbeam. Autorii au aplicat aici, mai puțin manifest ca în folclor (ceea ce i-a ferit de șablonizare), același cod al convenției artistice sau al *expresiei*, ceea ce înseamnă stabilirea unui dublet imaginar al gestualității.

Tentativa compensatorie este obsesivă și cu atît mai acută, cu cît ea se repetă ori de cîte ori apare un adversar, descris invariabil în culorile cele mai sumbre. Autoidealizarea ori disprețuirea totală a competitorului indezirabil sînt obișnuite în societățile arhaice și tradiționale. Cu acest scop se folosea masca cu ochi apotropaici, se practica isteria războinică în cadrul fratriilor, magia neagră, eroismul personajului de basm, totdeauna neînfricat și plin de inițiative față de adversarii monstruoși (desconsiderarea altor grupuri etnice și profesionale în snoave) —, iată deja o serie de atitudini. Desigur, toate acestea nu erau gratuite și nici nu porneau dintr-o psihologie socială debilă. Dar asupra problemei vom reveni mai pe larg în capitolul următor.

Scanned with OKEN Scanner

În exemplul citat din lirică, fata stabilește prima serie de motivații compensatorii supraveghindu-se pe sine (Freud și elevii săi de tipul Marie Bonaparte sau Jacques Lacan ar vorbi de un narcisism prudent, dar ilustrativ) : a) *sărac* dar *frumos* ; b) *sărac* dar *bun* ; *c) sărac* dar *isteț*. A doua serie de motivații compensatorii este transferată de pe planul individual pe cel social, astfel : *eu* sărac iar *el* bogat. În schimb : *eu frumoasă* (frumos), *ea* urîtă ; *eu* bună (isteață, deșteaptă), *ea* rea (proastă). Toate pivotările din planul categoriei gramaticale, motivate psihologic, vizează hotărît sistemul valorilor : socio-etico-estetice. Într-un asemenea context pot fi întrezărite elementele unei axiologii folclorice. Deocamdată, prin exemplele utilizate, putem constata posibila interferare a relațiilor cauzate de *faptul folcloric*, în vechea și cinstita tradiție saussuriană : sociologic, semiotic și psihologic. Nu există model estetic decît în corelație cu aceste tipuri de valori. Dimensiunea lor semantică nu rezultă din faptul că sînt unite, interferate, ci că au avut nevoie de o istorie ca să se structureze în sisteme de semne, în modele, în limbaje. Ceea ce ne obligă la studiul specificului stilistic al culturii etnice, tentativă care nu trebuie abandonată în cercetările de acest fel.

Al doilea aspect metodologic (primul era nivelul științelor la care situam investigația semiotică) este condiționat de modul cum înțelegem să tratăm materia în discuție : pe segmente (de pildă, tipuri de rime), prin decuparea unui text dintr-o serie artistică unitară (gramatologia basmului fantastic), avînd ca punct de plecare totalitatea (raporturile = Hjelmslev), adică fenomenul cultură orală privit în ansamblu, ca sistem de relații și complex de transformări. Desigur, în științele sociale, căile cercetării nu sînt închise. Fiind vorba de *semiotică/semiologie* [1] și de faptul că semnele sînt elemente ale limbajului, în ultimă instanță ale culturii, [2] orice discurs științific are șansele de a fi fidel cu sine însuși, adică de a fi imun în ceea ce privește „punctul de plecare" în aventura cunoașterii. Este vorba de un sector al cercetării care permite accesul de la particular la general și invers, ca orice întreprindere intelectuală destinată fie generalizărilor, fie concluziilor restrictive.

Scanned with OKEN Scanner

Dar nu mai puțin adevărat e că orice tip de cercetare *empirică* și *exhaustivă*[3] trebuie să pornească de la text. Pentru semiotică, textul este cultura în sensul ei primar și fundamental. Aici se află istoria incifrată a stabilirii codurilor, punctul de plecare pentru *unitatea* și *diversificarea* limbajelor, două procese esențiale în procesul construirii stilurilor comunicării. Înțelegem prin *unitate* (pentru folclor, eventual *unitate etnostilistică),* în contextul de față al discuțiilor, generalizarea mărcilor formale ale vorbirii și ale expresiei, iar prin *diversificare* (și etnostilistică) realizarea unor serii de limbaje sub patronajul mărcilor unificatoare. Aceasta înseamnă, pe de o parte, că într-un cadru etnic dat s-au instituționalizat aceleași *mărci* la nivelul diferitor forme de limbaj, iar, pe de alta, că mărcile nu evoluează izolate, ca sens, în piesele literare, plastice, ceramice etc. În felul acesta trebuie înțeles faptul că ele, ca *forme regente,* stabilesc coduri ale comunicării nu numai la nivelul artei, dar și la acela al culturii orale în general.

De aici decurge cel de al treilea aspect metodologic al problemei. Dacă se pornește de la *cultură,* ea trebuie înțeleasă ca un sistem de limbaje, și apoi fiecare dintre ele, în parte, ca sisteme de semne. *Cultură* (orală) nu înseamnă amalgam de date, ci o organizare în sensul cel mai strict al cuvîntului ,care răspunde unor necesități științifice, etice, estetice, toate dirijate de coduri specifice, dar și unice. Astfel, limbajele se află în *interiorul culturii* și această situație indică, așa cum spuneam, una dintre căile posibile ale cercetării.

Ceea ce distinge cultura savantă de cea orală este uniformitatea nivelelor informaționale la aceasta din urmă. Aici nu se înregistrează decalaje între limbajele sincronice, ca între raționalismul cartezian și teoria eredității, din vremea respectivă, despre care încă nu se știa nimic serios, sau între astrofizica actuală și cercetările submarine. Nu este vorba de cantitatea de informație (din acest punct de vedere existau savanți și în cadrul obștilor), ci de calitatea ei, condiționată de stilul oralității și de uzanțele consumatorilor. Ei impun, la rîndul lor, codul, prin feed-back, ca știrile, semnele, limbajele să fie

Scanned with OKEN Scanner

permanent actuale și accesibile, de unde caracterul sistematic și nu amalgamat al culturii.

Cu toate că depind unele de altele ca părți componente ale aceluiași sistem (cultura), funcționînd uniform (prin oralitate) și dispunînd de mărci comune purtătorilor de informație (motive, șabloane, modele, interdicții, slobozenii), limbajele, *secrete* ori *laice*, se bucură de oarecare autonomie, stabilitate și de un apreciabil grad de specializare, în raport cu diversificarea tipurilor de comportament ale oamenilor. De pildă, limbajul formelor juridice în raport cu cel al medicinei populare, al cromaticii cu al astronomiei, insemnele vestimentare ale fetei nemăritate (aceleași și în colinde sau pe lada de zestre), față de cele obișnuite de femeile bătrîne. Cu alte cuvinte, instrumentele culturii sînt repartizate în cadrul obștiei după *rolurile* membrilor acesteia : creatori, colportori, practicieni, simpli beneficiari, ei manifestîndu-se după, caz, fie cu competență, fie ca performeuri (Chomsky). Este ceea ce sociolingvistica înțelege prin conceptul de *varietate individuală*, această disciplină avînd drept sarcină, printre altele, analiza ansamblului de *roluri* caracteristice unei anumite comunități și a atributelor acestora. Prin *rol* se înțeleg modurile, funcțional delimitate, de a se acționa într-o anumită societate. Fiecare individ poate îndeplini mai multe roluri : învățător, tată, prieten etc. Rolurile posedă anumite caracteristici — atributele — referitoare la gestică, vestimentație, etichetă și, desigur, la comportamentul verbal. Acestea sînt considerate relevante, dacă prezența sau absența lor schimbă perceperea rolului, și periferice, dacă nu au acest efect.“ [4] Stilistica, interesată și ea de organizarea comunicării în viața socială, constată, prin teoreticienii proprii, că în ultima vreme „și-a concentrat atenția asupra unei categorii de semne care nu au conținut referențial imediat, dar desemnează lucrul sau persoana semnificată în funcție de locul său în comunicare“. [5] Însă, de fapt, condiționarea sociologică a semnului, fără implicațiile ei comportamentiste de tipul celor relevate de sociolingvistica americană, a fost semnalată, cum se știe, încă de F. de Saussure în *Cursul* său de lingvistică generală.

Scanned with OKEN Scanner

În sfîrșit, avem prilejul, cu ajutorul sociolingvisticii să lămurim mai bine teoria lui Henri H. Stahl, avansată cu mulți ani în urmă, despre funcționarea folclorului pe *temei de tradiție difuză*. Ea susține, de asemenea, repartizarea semnelor-unelte pe rolurile deținute de oameni în cadrul obștiei, în special pe criterii de vîrstă, sex și profesiune. Iată ce ni se spune în una dintre lucrările sociologului român : „Dar împărțirea aceasta a rosturilor toate, din sat și economice și religioase și magice și juridice, are drept temei tocmai vîrsta și sexul :

Astfel copiii își au, în viața satului, viața lor, cu totul deosebită de a celor mari ; folosul lor magic și slujba lor de descîntători : copiii și exclusiv copiii sînt în cădere a face paparudele și scaloianul, cînd e secetă ; a spune rugăciuni la căpătîiul celor ce trudesc prea mult în agonie ; ei fac focurile Sînmiedrului primăvara ; ei merg cu steaua de Crăciun etc. Copiii au și rost economic deosebit în sat : ei sînt cei care au în grijă aproape exclusivă anume detalii din economia sătească : paza vitelor, de pildă.

Mai mult decît atîta, copiii, ei în de ei, alcătuiesc și o unitate socială deosebită de a satului : au folclorul lor complet original : straniile numărători și jocuri pentru copii, care nu se aseamănă cîtuși de puțin cu al altora ; au viața juridică deosebită, căpeteniile lor, legile lor de primire și de excludere din cercul copiilor, legi cît se poate de rigide și de un formalism acut : au locurile lor de întîlnire și locurile lor de surghiun.

La fel adolescența : primirea unui flăcău în ceata flăcăilor, precum și primirea unei fete la horă, se face cu anume acte rituale. Vîrsta aci, nu mai înseamnă o simplă etapă a unei dezvoltări biologice și psihice, ci și trecerea dintr-o organizație socială în alta. Din nou vom avea aci un alt folclor, o altă psihologie colectivă, alt rost în viața culturală și economică a satului, altă organizare internă a grupei sociale.

La fel în maturitate și, mai ales, la fel la vîrsta bătrîneții, care pentru femei este deosebit de importantă, deoarece bătrînețelor le revine sarcina cea mare, spre folosul satului întreg, a îndeplinirii celor în legătură cu grijirea morților“. [6]

Scanned with OKEN Scanner

Ni se pare limpede că prin *tradiție difuză* (a se vedea lucrarea în întregime), se înțelege *repartizare* pe roluri, punere în scena mare a obștiei. Să mai reținem un fapt extrem de important : folclorul este acceptat și respins paralel cu învestirea oamenilor sau deposedarea de funcții sociale, cu alte cuvinte cultura este *jucată*, comunicarea se realizează prin spectacol, semnele sînt legate de rol și de actor. Dacă acesta își schimbă poziția (funcția) în obștie, el se vede obligat să-și pună o nouă mască, în consens ori în contradicție cu cultura îndătinată. În primul caz, aderența la viața de obștie presupune recunoașterea unui repertoriu limitat și închis de roluri, ceea ce determină conservarea culturii tradiționale. În al doilea, înseamnă că actorului îi place să devină disident. El aspiră la roluri noi (Jurcovan), făcînd ca rezistența tradiției să slăbească. De aici ideea că procesele transformaționale se determină unele pe altele : schimbarea rolurilor în direcție exogamică duce la modificarea profilului culturii, a limbajelor îndătinate, a codurilor și deci la dispariția unor categorii ale folclorului. Același fenomen poate fi confirmat nu numai pe cale sociologică, așa cum am constatat în capitolul precedent, ci și cu argumente semiotice. care țin de teoria comunicării.

Este adevărat că Henri H. Stahl nu se angajează în discuții semiotice. Noi am încercat să-i preluăm ideile (continuîndu-le, dat fiind că se află în subtext). În schimb, a observat perfect caracterul ludic al culturii, înainte ca mulți autori reputați să se fi oprit asupra acestei probleme. Vom cita doar trei nume bine cunoscute care l-au urmat și completat, independent, într-o formă sau alta : Johan Huizinga, A. J. Greimas, Michel Foucault. Să ne oprim puțin asupra fiecăruia dintre ei pentru precizările de care avem nevoie.

Pentru culturologul olandez, *jocul* (în accepțiunea latină preferată de el : ludus — ludere = școală + exercițiu) este creator de cultură. Această formă de activitate, omniprezentă în viața colectivităților, se găsește la societățile cele mai diverse, în chipuri morfologice extrem de variate : exerciții sportive și războinice, schimburi comerciale, spectacole sociale, modalități propriuzise de exprimare. Peste tot, *homo ludens* se afirmă în

Scanned with OKEN Scanner

calitate de competitor, impunînd norme destinate să dea sens culturii și existenței. Astfel, este de părere Johan Huizinga. „civilizația umană se naște și se dezvoltă în joc și ca joc.“ [7] Acest principiu a stat la baza oricărei activități umane pînă în epoca modernă, cînd elementul ludic al culturii își pierde calitățile inițiale de întrecere și sportivitate, făcînd loc unei etici dubioase, destinată să compromită creația autentică. Autorul este aproape imprudent de tranșant schematizînd forța tehnicismului în era modernă, în fond, tot o creație a lui homo ludens, aflat într-o nouă ipostază a existenței sale. Cu atît mai mult, scrisul, artele, științele, spectacolele sociale contemporane nu și-au pierdut facultățile ludice. Reținem, totuși, că atîta timp cît ni se semnalează schimbarea normelor și a codurilor, înseamnă că un proces (revoluție/involuție) s-a produs, iar faptul apare din nou semnificativ pentru creația oralității.

Că folclorul are un caracter esențialmente ludic, nici nu mai trebuie demonstrat. Nu este vorba numai de aspectul *joc*, de spectaculozitatea reprezentărilor din cadrul ritualurilor fundamentale, agrare, antropologice, sociale, de forma actoricească a expunerilor literare, chestiuni recunoscute de multă vreme, dar și de : a) respectarea convențiilor ; b) a regulilor ; c) a modalității competitive (agonice) de finalizare a jocurilor : cel mai bun trebuie să învingă sau să-și consume destinul uman după modelele ideale impuse prin uzaj, pentru a fi asigurată existența socială a grupului. Toate aceste trei dimensiuni ale ludicului fac, printre altele, obiectul cercetării lui Johan Huizinga. Să vedem cum se verifică ele pe terenul ritualurilor antropologice românești.

I. Ritualurile consacrate nașterii copilului. Deși acestea sînt cele mai puțin spectaculoase și destul de amalgamate, pot fi distinse următoarele :

(a). Copilul poartă același nume cu al personajului din calendar, care patronează segmentul de timp cuprinzînd momentul nașterii. În felul acesta, destinul omului capătă un accent mitic. Nașul este acela care alege numele, ceea ce înseamnă și o tentativă de integrare socială a omului ;

Scanned with OKEN Scanner

(b). Naşterea copilului este supravegheată de oameni şi de personaje mitice, acestea din urmă fiind binevoitoare ori malefice. De aceea şi există reguli de prevedere pentru asigurarea ordinii sociale (rodinii, aducerea colacilor, masa moaşei), cît şi a celei mitice (scăldătoarea, botezul, tunderea părului) ;

(c). Întregul complex de ritualuri este în asemenea mod organizat, încît să fie îndepărtate spiritele rele, care ar dăuna sănătăţii copilului şi deci unui membru posibil al grupului. În cazul în care regulile nu au fost respectate, colectivitatea îşi imaginează diferite forme punitive, ca mod de autoreglare şi de acţionare prin feed-back : copilul se poate transforma, după moarte, în moroi.

II. Ritualurile consacrate căsătoriei.

(a). Naşul îşi asumă răspunderea pentru noua situaţie a tinerilor. Începutul îl făcuse încă de la botez, dar din acest moment el devine singurul îndrumător spiritual. Convenţionalul este atît de pregnant încît legăturile de sînge trec pe un plan secundar faţă de cele matrimoniale, cel puţin în ceea ce priveşte aspectul formal al problemei : cînd nunul este un frate mai mare, mirele se vede obligat să schimbe formula apelativă *bădie* cu *naşule*. Cum afirma şi Henri H. Stahl, se produce o fundamentală modificare de comportament ; spectacolul în sine este idealizat şi se vorbeşte în termeni convenţionali purtînd semnificaţii diferite faţă de ceea ce ar trebui să însemne în mod concret : peţitul este echivalat cu o vînătoare, alaiul de călăreţi-ţărani, cu o oaste domnească ; nunta seamănă cu o bătălie ; nuntaşii, cu membri ai divanului ţării. Se creează şi obişnuinţe (convenţii) noi, eliminîndu-se, probabil, altele vechi, dar se păstrează elemente care trădează reminiscenţe ale unor obiceiuri. Spre exemplu, feciorii călăreţi, cu arme şi steaguri (la nuntă !) sînt numiţi militari şi se comportă în acest fel : provoacă diferite agresiuni : fata plînge (la nuntă) cînd se desparte de casa părintească pentru că : a) aşa se obişnuieşte ; b) pentru că, mai vechi, era înstrăinată prin măritiş ; c) pentru că, şi mai vechi, era obţinută prin rapt.

(b). Spectacolul, la care participă rudele apropiate, constituie un eveniment pentru întregul sat ; pe scena

Scanned with OKEN Scanner

sa apar noi protagoniști, dovadă că unele segmente rituale sînt destinate să consulte colectivitatea întreagă (strigările) : tinerii se supun voinței părinților (iertăciunile), nașilor (obiceiul „ de cale primară"), obștiei (invită satul la joc și la masă, plătesc „vulpea") ; nunta are loc la casa mirelui — de regulă ; ambele părți pregătesc segmente de ritualuri specifice pentru că se *obișnuiește*, dar mai ales din mîndrie socială. Observăm restrîngerea elementului mitic și extinderea celui social. Spectacolul aparține oamenilor, iar evenimentul este lumesc. În schimb, pentru a i se da prestanță, se recurge la forme idealizatoare de tipul „Tînărul nostru împărat".

(c). Caracterul și amploarea reprezentărilor trebuie să ofere tinerilor un model de comportament pentru toată cariera lor viitoare. Idealizarea, tipică pentru orice *început*. (A se vedea și ritualurile de Anul Nou care pun în scenă, cu intenții prospective, un model ideal de timp. Imaginea timpului — oamenii o alegorizează —, sacralizată, este întîi *jucată*, însușită spiritual, și apoi lăsată să se desfășoare firesc în ulterioara ei ipostază laică, atunci cînd pentru nimeni nu mai constituie un secret). Așa stau lucrurile și în cazul biografiei-model (aici și rostul iertăciunii), *jucată* cu prilejul ritualurilor de nuntă.

Formele de puniție nu lipsesc. Și de data aceasta aspectul social s-a extins în dauna celui mitic. Citățm din Elena Sevastos : „De mireasa nu-i fată fecioară, caută căruțele cele mai rele și cu curele rupte, înhamă pe părinți în loc de cai, după ce vin, și pe fiica lor o pun în căruță, iar pe dînșii îi silesc cu bătăi ca să o tragă singuri pînă la casa lor. Iar zestrea miresei toată o oprește bărbatul ei și toată cheltuiala, care a făcut-o el la nuntă o plinește cu porunca judecătorilor de la părinții aceia, care nu și-au păzit pe copilul lor." [8]

Zaharia Stancu transcrie aceeași formă punitivă, în *Desculț*, cu tot pitorescul ei. Curiozitatea este că, deși romanul se axează pe ideea de sărăcie inimaginabilă, sătenii petrec bine la nunți și pot să facă față, cu propriile puteri, unor despăgubiri materiale substanțiale cînd se ivește prilejul.

Scanned with OKEN Scanner

III. Ritualurile de înmormîntare

(a). Folosirea bocitoarelor constituie un exemplu tipic de convenție, dovedind că moartea nu era considerată în satul tradițional un fenomen familial, ci social. Eliminarea lor, ca și a bocetelor, (biografii de asemenea convenționale, un fel de cărți de vizită cu care cel dispărut trebuia să se prezinte în lumea *de dincolo*), ilustrează tocmai deplasarea accentului, de la social la individual, schimbarea comportamentului actorilor, fapt însoțit de resemantizarea limbajului ; lumea *de dincolo* este asemănătoare cu cea *de aici*, puțin mai tăcută și mai stranie, datorită prezenței unor simboluri sepulcrale.

(b). Trebuie respectat testamentul mortului. Alaiul străbate drumul de la casa defunctului pînă la groapă (A.J.Creimas ar face distincția între *gestualitatea practică* și *gestualitatea mitică*), prescriind în schemă ritualistică traseul acestuia în postexistență.

(c). Transcrierea corectă, *științifică*, a ritualului asigură defunctului întîlnirea cu lumea fericită a strămoșilor, unde sînt „mese întinse/și făclii aprinse".

Forme de pedeapsă : transformarea mortului în strigoi ; abaterea unor calamități asupra celor rămași în viață.

De reținut că elementul mitic se află din nou amestecat cu cel uman, ca și în cazul ritualurilor de nuntă, fie în colaborare, fie în opoziție. Este vorba de o epifanie folclorică bine cunoscută : omul provine din, și se întoarce în pămînt (în alte credințe, în plante, viețăți, lucruri), adică într-un cosmos minor. Numai în *Miorița* eroul își recunoaște postexistența în macrocosmos, întrucît moartea — nuntă, ingenioasă cumulare de momente biografice fundamentale, se află sub patronajul simbolurilor astrale. De aici trebuie să desprindem următoarele concluzii :

1. Ritualurile (ca limbaje specifice) sînt sisteme de semne integrate, în sensul că ele se prezintă ca segmente care se *încutiază* unele în altele și își asigură un statut de paradigmă : paradigma „ritual de nuntă", paradigma „ritual al vegetației" etc. Mirele este un semn social avînd corelativul mitic semnul *împărat* (aici cu-

Scanned with OKEN Scanner

vîntul ultim nu are nici o valoare socială, ci servește unui joc). Ca microsegment, se încutiază în macrosegmente : pieptitul, tunsul, iertăciunea, momentul nupțial, în sfîrșit, ceea ce numim, în totalitate, *nunta*. Cu alte cuvinte, orice semn, integrat ritualurilor, în existența lui sincronică, începe și sfîrșește prin a fi o structură semnificantă : *mirele* este un semn (social), dar, prin colaborare, domină și dă sens întregului ritual.

Pe de altă parte, *mirele*-semn are o biografie proprie și se afirmă într-un cadru socio-cultural concret. El este feciorul lui ... (individualitate identificabilă) ; face nuntă sau răpește fata ; anunță satul, alege nași, împacă lăutari etc. În schimb, *semnul*-mire poate fi denotat numai dacă se apelează și la alte elemente de limbaj. Altfel, dimensiunea sa semantică, de natură socio-mitică rămîne confuză, chiar fără sens. Ca *semn*, are nevoie de o altă *„biografie“* destinată să-i asigure o nouă dimensiune semantică, necesară construirii modelului comportamental : este împărat, conduce oști și pleacă în fruntea lor la vînătoare.

Am intrat deja, de multă vreme, în domeniul de gîndire al lui Greimas, și am ilustrat cu exemple românești (a făcut-o și el, la rîndul său, cum se știe), raportul dintre *gestualitatea practică* și *gestualitatea mitică*. Termenii îi aparțin. Să-l ascultăm : „Astfel, vorbind despre inventarul posibil al gesturilor naturale am insistat numaidecît asupra necesității de a despuia aceste gesturi de orice semnificație și de a le reduce astfel la niște figuri ; semnificația devine însă indispensabilă atunci cînd vrem să verbalizăm gesturile respective. O aceeași figură gestuală comportînd înclinarea capului și aplecarea bustului în față poate însemna a se pleca pe plan practic și a saluta pe plan mitic, fără să fim siliți să acceptăm interpretarea, destul de curentă, că este vorba de un gest practic ce comportă o *conotație* mitică. Este mai simplu să spunem că unul și același semnificant gestual poate fi, după context, integrat fie într-o sintagmă gestuală practică (munca la cîmp, de exemplu), fie într-o sintagmă mitică (dansul).

Am încercat să justificăm această distincție între planul practic și cel mitic, întemeind-o pe dicotomia *înfăp-*

Scanned with OKEN Scanner

tuire/dorință. În felul acesta putem opune, de pildă, vînătoarea de elefanți, socotită în ansamblul ei ca o activitate practică, dansului ritual din sat care o pregătește și care este considerat ca o activitate mitică". [9] Și mai departe : „Distincțiile fundamentale pe care le-am stabilit pînă acum, clasînd mai întîi toate fenomenele gestuale potrivit dicotomiei *enunțare* vs. *enunț*, depășind apoi, în acesta din urmă, gestualitatea *practică* de gestualitatea *mitică*, ne îngăduie acum să introducem considerații complementare : vom încerca să punem puțină ordine în domeniul *gestualității ca „limbaj"*. [10]

2. Cadrul general în care se produc modificările de comportament (schimbările de roluri) nu este numai social, cum ar susține sociolingvistica ori semioticienii de formație lingvistică la origine, ci și socio-mitic. Îndeosebi dimensiunea semnelor folclorice trebuie privită în această perspectivă.

3. Dihotomia invocată adesea de Greimas și în baza căreia lingvistul francez analizează dansul, mitul, lămurește, dar și simplifică, problema semnului, cel puțin pentru folclor. O gestualitate practică pură nu există decît teoretic. Apoi raportul dintre cele două tipuri de gestualitate nu este constant la nivelul culturii sau al artei. El diferă de la o categorie folclorică la alta, de la un uzaj la altul. Uneori sensul mitic al gestualității poate fi total (dar nu și invers, pentru gestualitatea practică). Sînt cazuri cînd *sacrul* și *profanul* devin consubstanțiale, în sensul în care Lévi-Strauss vorbește despre omologarea structurii sociale cu cea mitică. Dar cînd ritualul are loc într-o anumită secvență de timp, de pildă *în cadrul* segmentului consacrat sărbătorilor de iarnă, cu intenția de a se repeta schema unui gest primordial, cosmogonic, *sacrul* se instalează esențialmente în locul *profanului*. Omul poate trece fără *primejdie* de la durata timpului obișnuit la timpul sacru" [11]. Aici se află și sensul cuvintelor *realitate, ființă, existență* în concepția lui Mircea Eliade despre teoria sacrului. [12]

4. Rolurile pot fi reversibile, real sau imaginar, și după schimbarea condiției sociale, profesionale, biologice. Sociolingvistica susține chiar posibilitatea simultaneității

Scanned with OKEN Scanner

rolurilor (cf. Liliana Ionescu-Rux.). În călușari și alaiurile cu măști se practică travestiul în vestimentație și voce ; copiii poartă măștile adulților în teatrul țărănesc actual ; mortul, transgresînd dintr-un mediu în altul, se transformă în strigoi. Desigur, nu înseamnă o mimare oarecare, o simplă repetiție. Mortul nu-și mai însușește vechea înfățișare, dar cunoaște perfect comportamentul oamenilor. Este ca un teatru în teatru, un semn al semnului. Sîntem deci departe de a accepta ideea formulată de Sanda Golopenția-Eretescu că semnul folcloric ar ține de limbajele naturale, cel mult cvasinaturale, datorită nivelului minim de elaborare. [13]

Fiind vorba de *gestualitate*, de *ludic*, de *tradiție difuză*, de *sociolecte*, de corespondențe și raporturi (ideea ne urmărește de la Hjemslev), ne rămîne să mai adăugăm un termen pentru completarea sferei semantice de disponibilitate a semnului din perspectiva ludicului, și anume acela de *ressemblance*, folosit de Michel Foucault pentru stabilirea unei alte serii dihotomice, *mathesis* și *taxinomia*. Intenția filozofului francez, întemeietor al epistemologiei structuraliste contemporane [14], era să urmărească istoria raporturilor dintre *cuvinte* și *lucruri*, ceea ce a dus, în gîndirea contemporană, de la clasicism încoace, la două tipuri epistemice : primul bazat pe conceptul de *reprezentare*, corespunzînd limbajelor naturale, specifice prerenașterii, al doilea, *semnificarea*, întemeiat pe arbitrarietatea limbajelor din timpurile moderne, ambele categorii ale cunoașterii.

Epistema clasicismului se baza pe raportul de asemănare (ressemblance) dintre *cuvinte* și *lucruri*, în sensul că unul îl reprezintă *direct* pe celălalt, transparent, fidel și fără secrete, în intenția de a exista și a se face relevabil. Semnul *înfățișează* lumea lucrurilor apropiată de sine și inerentă lui, astfel încît universul lucrurilor și al cuvintelor apare ca un binom perfect structurat, familiar și translucid. A *înfățișa* înseamnă a *reprezenta*, adică a face ca natura să se recunoască pe sine ca obiect și semn al acestuia (cuvînt). De aceea, indiferent de unde începe analiza și cunoașterea, de la obiect sau de la cuvînt, se ajunge exact în același punct comun : *limbajul natural*.

Scanned with OKEN Scanner

De aici și caracterul dihotomic al exprimării : cuvînt-lucru ; semnificant-semnificat. Comentînd un pasaj din gramaticile de la Port-Royal existent și la F. de Saussure, Michel Foucault spune : „semnul închide două idei una a lucrului care reprezintă, altă a lucrului reprezentat : natura sa constă în existența unuia prin celălalt“ [15]

Epistema Renașterii se bazează pe raportul de nease-mănare (ressemblance / nonressemblance) dintre cuvinte și lucruri. Sistemul de organizare a semnelor, ne spune Michel Foucalt, devine, din dihotomic, trihotomic, fapt care echivalează cu structurarea pe verticală a raporturilor dintre semnificat și semnificant. Lucrurile și cuvintele încep să nu se mai afle în raporturi directe, acestea din urmă vizînd sensuri *îndepărtate*, chiar confuze, de unde necesitatea inventării funcției arbitrare a semnului, din nevoia de refacere a limbajului și a comunicării. Pentru gîndirea clasicistă, semnul era legat de ceea ce semnifică prin reprezentare. De aceea este suficient să analizezi elementele acesteia pentru a-ți da seama de conținutul obiectului. Gîndirea modernă, dată fiind noua dispoziție a cuvintelor în raport cu lucrurile, spune Michel Foucault, analizează sensurile semnelor. Astfel, limbajul nu va fi nimic altceva decît un caz particular al reprezentării (pentru clasicișți) sau al semnificației (pentru noi). Profunda dependență a limbajului și a naturii este distrusă. Primatul scriiturii este suspendat. Dispare atunci acest strat uniform unde se întretaie în mod indefinit vizibilul *(le vu)* și lizibilul *(le lu)*, văditul *(le visible)* și enunțabilul. Cuvintele și lucrurile se vor separa. Ochiul va fi destinat să vadă, și să vadă numai ceea ce pricepe. Discursul va avea ca sarcină să spună ceea ce este, dar el nu va fi nimic altceva decît ceea ce este“. [16]

Dacă pentru clasicism natura era aceea care indica măsura adevărului, pentru moderni „cărțile spun adevărul“. [17] Faptul se verifică, este de părere autorul volumului *Les mots et les choses*, pe de o parte prin aventura alegorică de la Turnul Babel, cînd limbile și lucrurile s-au amestecat, făcînd imposibilă comunicarea după modelele Logosului Genezei, o variantă mitică a transparenței cuvînt-lucru, pe de alta, prin aventura lui Don Qui-

Scanned with OKEN Scanner

jote, care citește întîi cărțile, pentru a înțelege sensul întîmplării. Scriitura a triumfat. Nu interesează identificarea întîmplării reprezentate cu natura (istoria *cutărui* erou), ci „transformarea realității în semne“ [18], ceea ce înseamnă, de la Propp încoace, substituirea agentului prin mod, al lui *cine* prin *cum*.

Ideea de „ruptură“ dintre cuvinte și lucruri nu trebuie, totuși, înțeleasă la modul absolut pentru că fenomenul nu se produce pînă la capăt. Chiar și Logica de la Port-Royal, constată Michel Foucault, recunoaște dubla realitate a semnului, aceea de a fi inerent lucrului sau separat de el. Cuvîntul este mai aproape ori mai departe de lucru și atîta tot. În funcție de acest raport *spațial*, poate fi urmărit procesul de formalizare în cele două momente distincte ale spiritului european : clasicist și modern. În primul caz, raportul este direct, dual, prin asemănare (ressemblance). Lumea este plină de lucruri clare și distincte cărora le corespund cuvinte de asemenea clare și distincte. Unei episteme bazată pe asemănare, afinitate, solidaritate, îi corespunde un Weltanschauung, avînd același model de organizare formală. În al doilea caz, raportul este mediat, dar nu desființat, *suspendat*, dar nu anulat. Cuvîntul își făurește destinul de semn și devine materie primă pentru scriitură. Semnul este un element arbitrar, iar raporturile sale cu lumea obiectelor par să fie mascate, de un grad secund. În baza lui se structurează o nouă epistemă, cum spuneam, și un alt tip de Weltanschauung. Gînditorul francez îl concepe astfel : „Lumea este acoperită de semne care trebuie descifrate, și aceste semne care relevă asemănări și afinități, nu sînt ele însele decît formele similitudinii“. [19]

Ordonarea celor două tipuri de Weltanschauung în funcție de nivelul de evidență sau de mascare a asemănării (ressemblance) ni se pare acceptabilă din punct de vedere logic, dar forțată, într-o oarecare măsură și nu totdeauna confirmată de fapte. Dealtfel, însuși Michel Foucault a vorbit despre *reprezentare* (pentru clasiciști) și despre *semnificare* (pentru moderni), ca despre „două cazuri particulare“ ale limbajului. Aceasta înseamnă că transformarea raporturilor dintre cuvinte și lucruri, pe de o parte și diviziunea epistemică invocată de autor pe

Scanned with OKEN Scanner

de alta. nu au loc în domenii diferite, ci în cadrul aceluiași sistem. Stilurile culturale nu se dezvoltă în opoziție, ci prin transformare, prin modificarea poziției elementelor aflate în sistem. Ne-o spune și Michel Foucault : „Arbitrarul nu se opune naturalului, decît dacă vrem să desemnăm maniera potrivit căreia s-au stabilit semnele. Însă arbitrarul este și grila de analiză și spațiul combinatoriu prin care natura se arată a fi ceea ce este, la nivelul impresiilor originare și în toate formele posibile de combinare". În acest caz, *le ressemblance* poate fi identificat într-o infinitate de forme diverse : de la aceea în care *cuvîntul (= semn)* este oglinda fidelă a obiectului la aceea în care *semnul (= cuvînt)* s-a îndepărtat de obiect. regăsindu-se pe sine, jucînd, pe un plan secund, rolul de alibi.

Oralitatea este foarte asemănătoare, dar și foarte diferită de cele descrise de Michel Foucault. Există o lungă epocă de dominare clară a lui *ressemblance*. Orice cultură tradițională se naște și trăiește multă vreme sub acest regim semantic. Omul, înainte de a se cunoaște pe sine însuși, încearcă să înțeleagă ce se petrece în jur. pentru a scăpa de neliniștea și de obsesia necunoscutului. El își construiește empiric un cosmos familiar, apropiat sau mai îndepărtat, văzut sau nevăzut, în care orice obiect, lucru, ființă își află locul și viața bine delimitate. Cosmosul (la scara minimă, dimensionat după trebuințele omului, deci într-o manieră pur utilitaristă), luat în totalitate, prezintă două trăsături fundamentale, specifice pentru conceptul de *ressemblance* : este finit și relevabil (fie pe calea observației directe, generatoare de cunoștințe empirice, transmisibile, fie prin intermediul unor practici ezoterice, magice, escatologice etc, destinate să dezvăluie similitudinea lumii nevăzute cu cea văzută, sau măcar posibila recuperare a primeia, în speranța delimitării granițelor cunoașterii), deci se află în stăpînirea omului, practică ori imaginară ; apoi cosmosul are o structură duală, concepție moștenită și de cultura savantă de tip cărturăresc : macro- și micro-, iar în interiorul acestora cunoaște o serie întreagă de parcelări, concepute tot dual : lumea viilor/lumea morților, oameni/animale-plante, cerul / pămîntul, apa / muntele etc.

Scanned with OKEN Scanner

O asemenea parcelare rigidă nu putea fi funcțională. De aceea a fost introdus un principiu dinamic în existența generală a cosmosului, potrivit căruia toate elementele ori se află la același nivel în diferite etape din evoluția lor ori își *corespund*, indiferent de formele concrete (ori abstracte : arta neolitică), în care se întruchipează. De pildă, tot ce se naște din pămînt se întoarce în același loc ; fiecare individ în parte nu continuă, ci reface, „așa cum a apucat", aceleași forme de comportament ca și înaintașii săi ; *anul* este o abstracțiune, dar cunoaște și el, asemenea omului, stadiile : copil, tînăr, bătrîn, și aceasta nu la modul alegoric, cum apare în oralitatea mai nouă ; în schimb, plantele și animalele, deși aparțin unor categorii diverse în comparație cu oamenii, sînt înzestrate cu sensibilitate (animism) pentru a realiza o verigă în direcția corespondențelor, ori au darul vorbirii (animalele). adăugînd încă un element aceluiași lanț care leagă *parcelele* cosmosului într-o familie unică.

În acest stadiu al cunoașterii empirice, dublată de alta mistică, *omul* și *natura* sînt factorii fundamentali care fac schimburi de mesaje. Că este vorba de un schimb *real*, ni se pare explicabil, întrucît se amestecă elemente ale empiriei și ale imaginației, într-o manieră specifică începuturilor construirii culturii. Natura nu apare *pasivă*. Fiind personificată în diferite chipuri, ea devine, în mod paradoxal, un factor activ emițător de semnale, dar și fabricant de semne, fapt relevabil încă din primele zile ale Genezei.

Competiția în fabricarea semnelor o cîștigă, firește, omul. El își pierde pe de o parte, inconștient, capacitatea de reprezentare a naturii ca forță dominatoare, iar pe de alta se dovedește a fi și organizator de semne și de date ale cunoașterii. Astfel, preluînd inițiativa în elaborarea semnelor și pentru sistematizarea propriei gîndiri, ca unul care începe să treacă la construirea și autonomizarea limbajelor, omul tradiției a devenit autorul unic a trei categorii de semne, destinate să-l fixeze în cosmos și în existent. Fiecare dintre ele stabilește raporturi substanțial diferite ale individului cu lumea reală (a lucrurilor) sau imaginată.

Scanned with OKEN Scanner

Într-o primă categorie de semne, raportul existențial dintre cosmos și om este de inferioritate pentru acesta din urmă. Folclorul și arta populară au creat modele mitice, avînd funcția de a dirija comportamentul social prin sacralitatea lor : *eroii* culturalizatori, *personajele totemice*, care își fac prezența în diferite chipuri, *strămoșii* (idealizări ale *bătrînilor buni* din obștiile sătești, ce continuă, din postexistență, să supravegheze viața colectivității, respectarea legilor îndătinate), *zeii* în calitatea lor de patroni ai diferitor activități agro-pastorale. A doua categorie de semne-raport stabilește echivalența omului cu realitatea naturii. El descoperă peste tot situații care îi corespund sau instaurează *realismul* în acele sectoare de viață unde dăduse explicații apocrife. Acesta este și nucleul cunoașterii empirice. A treia categorie de semne îl situează pe om deasupra naturii. Semnele indică și personajele malefice din literatura orală, cu caracter senzațional, inexistente în tabloul cosmic finit, familiar, armonios.

Aceste trei categorii de semne, și numai ele, constituie baza de formare a sistemului de imagini și, respectiv, a unui Weltanschauung folcloric. Toată varietatea de genuri, specii, familii de variante, forme poetice, nu au fost concepute decît în această perspectivă și au rămas fidele, în întreaga lor evoluție, tripticului de semne enunțat. El poate fi considerat totodată și temeiul unei episteme folclorice, dacă ar fi să adoptăm principiile de epistemologie structurală ale lui Michel Foucault din *Les mots et les choses*.

Acest lucru apare și mai limpede dacă încercăm să constatăm că însăși tropologia folclorică s-a configurat din perspectiva lui *ressemblance*. Gîndirea prin *asemănare-corespondență-afinitate*, atît de specifică oralității, a inițiat dezvoltarea comparației și apoi a celorlalte categorii ale vorbirii figurate, în funcție de criteriul apropierii sau al depărtării cuvîntului de lucru, ca și în cadrul culturii savante, tributară, de fapt, tradiției. În schimb, spre deosebire de aceasta, formele figurate, odată inventate, n-au fost abandonate, fie că s-au aflat, (și în folclor), sub regimul lui *ressemblance*, fie al lui *nonres-*

Scanned with OKEN Scanner

semblance. În culturile orale evoluate, cum era cea românească din secolul trecut, toate acestea coexistă, funcționează. Societățile tradiționale înțelese ca realități milenare, înainte de a *dispărea* aproape brusc în eonul mașinismului, se dovedesc a fi agregate complexe, dezvoltate dar și contradictorii în sistemul lor de existență. Așa se și explică diversitatea formelor de reprezentare, fie sub regimul lui *ressemblance*, fie sub cel al lui *nonressemblance*.

Cuvîntul *raport* conotează sensuri speciale în oralitate, îndeosebi în sistemul gîndirii duale, adică acela care recunoaște legătura directă și nu mediată sau adînc mediată dintre cuvinte (= semne) și lucruri. Datorită caracterului polifuncțional al conceptului de cosmos (natura *ca dat*, dar și factor imaginat, activ, consonant, deschis), nu se poate preciza cînd joacă acesta rolul de *semnificant* și cînd de *semnificat*. Același lucru se poate spune și despre celălalt termen al dipticului, omul. Situația ni se pare diferită față de cultura savantă. Acolo, prin *raport* nu se implică și fenomenul de dominanță, ci pur și simplu de prezență a termenilor. De aceea corelația este simplă, pe cînd în oralitate ea apare complexă, întrucît reprezentarea angajează elemente corespondente din mai multe categorii parcelare. Imaginea fetei, ca regent, găsește corelative în mediul astral (lună), vegetal (floare), faunistic (ciută). După transformarea raportului cuvînt-lucru din manifest în latent, semnul își urmează destinul autonomizării într-o manieră oarecum asemănătoare cu ceea ce se petrece în cultura savantă. Într-o sentință ca „Vorbele sînt femei, faptele bărbați", neconcordanța dintre cuvînt și lucru deja începe să se arate. Ea este declarată în alta, care figurează și ca formulă de încheiere a unor narațiuni : „Frumoasă poveste dar mare minciună". Vorbirea aleasă, artistul de talent etc. capătă prestigiu în colectivitate. În asemenea cazuri, *spunerea* trebuie considerată un echivalent al scriiturii. Ea este intenționată, căutată, artificială, nici pe departe cvasinaturală, întrucît trebuie să placă.

Pe de altă parte formula „omul fabricant de semne", obișnuită în bibliografia de specialitate, are o semnificație mai largă. Instalat în cosmos, *fabricantul*, cu temerile

Scanned with OKEN Scanner

și impulsurile sale spre cunoaștere, nu se oprește la etichetarea obiectelor cu semne, cu intenții ornamentale. Desigur, nu lipsește nici acest interes. Generalizarea acelorași modele poetice în toate aspectele parcelare ale cosmosului nu a scăpat observației riguroase a cercetătorilor sau imaginației poetice. Henri H. Stahl, de pildă, consemnează : „Sătenii au populat cerul cu toate amintirile vieții lor sociale, dînd stelelor o semnificație umană, antropomorfă. Satul, cu toate ale lui, este proiectat astfel pe cer, unde găsim Hora Satului, cu Fata Mare din Horă, cele două care, Mare și Mic, Rarița, Oile, Lupul și Ciobanul, Comoara Făgăduită, cu Sfredelul și gata să pătrundă la ea. Cloșca cu Pui, Crucea și Cei Trei Crai de la Răsărit, precum și atît de plina de semnificație Cale a robilor, care, spune tradiția, arată drumul celor care, căzuți robi la turci, reușeau să se întoarcă acasă". [20] Este un mod de a explica sistemul îndătinat al gîndirii, bazat pe criteriul similitudinilor. „Cerul de sus" (Blaga) este asemenea „cerului de jos". În această perspectivă se adună termenii cu valoare epistemică pentru a țărmuri spațiul existențial în care se consumă destinul individului de formație folclorică. Căci „omul, ne spune un autor, nu e presat numai *de sus*, ci și *de jos*, de lumea pe care o face el, o aduce el în ființă". [21]

Dincolo de aceste intenții filozofice (existențiale) și estetice, omul, ca fabricant de semne în cadrul oralității, a urmărit, conștient ori nu, și alte scopuri, justificate ontologic : „La început a fost semnul, este de părere un filozof român. Pentru orice construcție trebuie să fie date materialele și procedeele de lucru. În cazul sistemului formal sînt necesare semnele și regulile de manipulare. În fond, un sistem formal este un joc organizat cu orice fel de obiecte, dar se preferă simbolurile pentru comoditate și avînd în vedere finalitatea sistemului". [22]

Jocul organizat cu obiectele este însuși actul ludic al construirii limbajului și al culturii. Deci nu simpla etichetare interesează (semiotizare) a cosmosului, ci invenția, organizarea și comunicarea, trei modalități specifice de existență și de funcționare a oricărei culturi. Dimensiunea elaborării, de la invenție (semnul-etichetă) la comunicare

Scanned with OKEN Scanner

a fost întrezărită și de Louis Hjelmslev cînd spune că semnul nu are nici o semnificație luat izolat.[23]

Organizarea devine lege în gîndirea epistemologică și structuralistă (Michel Foucault), indiferent dacă filosoful francez se referă la sistemul dihotomic (clasicist) al limbajelor sau trihotomic (modern), construit pe criteriul *ressemblance* în primul caz și pe *nonressemblance* în al doilea. Pentru clasicism, ni se spune în *Les mots et les choses*, experiența cunoașterii se realizează prin corobo-rarea a două tipuri de norme : prima, *mathesis*, organizează semnele naturale simple, după modelul general al algebrei ; cealaltă, *taxinomia*, manipulează semnele complexe, date experienței sensibile ca reprezentări și are ca model simbolul. Clasificarea lui Michel Foucault, în semne simple (naturi simple) și complexe (reprezentări), amintește de împărțirea intuițiilor în *mari* și *mici*, făcută de Croce. Pare deci, mecanicistă. Dar cum semnele, fie simple, fie complexe, nu au valoare decît atunci cînd se află în raport unele cu altele, nu izolate, înseamnă că *mathesis* și *taxinomia* se prezintă într-adevăr ca două aspecte particulare ale uneia și aceleiași realități : limbajul.

Că semnele își găsesc rostul numai organizate în sistem (limba), iar sistemul slujește unui scop (comunicării), sînt idei bine cunoscute și general acceptate. Există mai multe tipuri de limbaje care publică știri corespunzătoare sistemului de semne dat. Dar se cunosc și diverse abateri de la normă, impuse prin uzaj, deci devenind ele însele norme în contexte speciale. Astfel, unul și același grup de cuvinte (sau cuvînt, cînd acesta îndeplinește rolul de semnificant și trebuie să-și selecteze dubletul, adică semnificatul), poate comunica enunțuri diferite. De aici începe domeniul semanticii. Cuvîntul *busuioc* dintr-o poezie de dragoste sau semnul natural, floarea, purtată la brîu de o tînără (și nu de o bătrînă), care merge la horă, propune un enunț specific în contextul obștiei, din care deslușim o anumită latură a comportamentului fetei, intențiile ei matrimoniale, dorința de a-și îndeplini rolul destinat de colectivitate. Dacă se va duce cu buchețelul de busuioc, nu la horă, ci la biserică, valoarea enunțului va fi categoric alta. De data aceasta, semnul vizează tot

Scanned with OKEN Scanner

un simbolism erotic, dar nu laic, ca întîi, ci mistic. Criteriul vîrstei nu mai funcționează în al doilea caz, de aceea și tinerii și bătrînii pot folosi același simbol religios pentru a-și comunica adeziunea la realitatea ceremonialului. Este ceea ce Mircea Eliade numește *simbolisme diverse*, care îndeplinesc *funcțiuni paralele*.[24] Ele apar atît în limbajele profane, cum am arătat, cît și în cele *secrete*, de care s-a ocupat, cu ani în urmă, istoricul român al religiilor.

S-ar putea întîmpla ca și limbile *ide.*, de tip *satem*, din care făcea parte și idiomul geto-dacilor să fi cunoscut același regim al *simbolismelor diverse*. Mircea Eliade arată că termenul *Vajra*, simbolul emblematic al lui Indra, înseamnă *sceptru*, *trăsnet* și *diamant*, expresie a existenței absolute, a forței cosmice ; Agni avea ca simbol emblematic *focul*, semn al puterii primordiale, iar Budha, înlocuitorul lui Indra, își alesese ca emblemă *diamantul*, cuvînt ce subsuma semantic ideea de stăpîn absolut al cosmosului și al spiritului. Simboluri de recunoaștere însoțeau și imaginea unor zei greci. Zeus (sceptru-fulger), Poseidon (tridentul) etc. sau creștini : Moise (toiagul, simulacru al tridentului ori al sceptrului), Isus Christos (crucea-simbol stilizat al cosmosului, al „centrului“ și al începutului creațiunii), Sfîntul Ilie (fulgerul, semn al puterii cerești). După același model indic ori ide., anumitor personalități dacice, zei sau eroi, li se atribuiau nume care exprimau forță, strălucire, măreție cosmică. Oricum, din perspectiva *simbolismelor diverse* pot fi explicate, credem, unele aspecte ale religiei geto-dacilor. Baza lingvistică a problemei a și fost dezvăluită, mai mult sau mai puțin sigur, cum se știe, de învățatul clujean I. I. Russu.

Comunicarea, eveniment social, constituie funcția fundamentală și unică a limbii. Dar cînd vorbim despre limbaje (sisteme de semne) deci cînd pluralizăm, constatăm și pluralitatea funcțiilor, diversificare condiționată de situațiile concrete ale procesului comunicării. În cadrul tradiției orale, semnele (limbajele) îndeplinesc următoarele funcții specializate :

1. *Funcția inițiatică*. Pare să fie și cea mai veche, dar a dispărut aproape total în oralitatea mai nouă, întrucît ține, în parte, de limbajele secrete. Mircea Eliade

o identifică în textele străvechi indiene [25] și reține ca prim element specific caracterul *intenționat* al limbajelor. Ele exprimă *principiile*: Moartea, Devenirea, Viața, Fecunditatea, Învierea. În creațiile orale mai noi, interesul pentru aceste teme nu s-a pierdut, însă comunicarea se realizează cu ajutorul unor forme deschise, accesibile. Cel mult se poate vorbi de un anumit grad de specializare, în descîntece, datorită profesionalizării. Așa se și explică unele elemente de limbaj conservatoare, în comparație cu cele din doine, să spunem, sau snoave. Ele fac referință la realități rămase obscure, ieșite de sub controlul viu al vorbirii și gîndirii curente.

În colinde, unde situația este în mare parte asemănătoare, construcțiile arhaice, conservate, constituie adevărate curiozități lingvistice, descifrabile doar de specialistul cu foarte bună pregătire filologică. Artificialitatea exprimării este de-a dreptul șocantă în textele din *Fîntîna dorului*, [26] colecție extrem de utilă cercetătorului din acest punct de vedere, aproape unică, îndeosebi pentru faptul că artiștii, conservînd formele inaccesibile ca sens chiar și pentru ei, creează altele după același model.

Altă caracteristică a limbajelor și semnelor cu funcție inițiatică rezultă din aceea că „polivalența lor simbolică nu acordă cuvintelor o seamă de înțelesuri noi, ci, totdeodată, le *transfigurează*, le *recreează*, făcîndu-le să se deosebească hotărît de restul vocabularului profan. Întocmai cum inițiatul este *un om nou*, complet deosebit de restul semenilor săi rămași în condiția profană, tot așa cuvintele transfigurate prin *limbajul* secret își pierd condiția lor anterioară, neutră și devin *absolute*, relevante, fără istorie, fără legi". [27]

Identificări în perspectiva celor spuse de Mircea Eliade putem face și de data aceasta pe terenul folclorului nostru, avînd, însă, din nou grija să ținem seama de specificul textelor în discuție (indiene și românești), cu destine diferite în ceea ce privește circulația : unele scrise, altele orale. Ambele aparțin unor categorii de profesioniști cu înaltă pregătire : vrăjitorul, șamanul iogist. Vrăjitorul pare o variantă dacică sau post-dacică a șamanului ; tehnicile de revelare a timpului primordial și de reconstrucție a omului după modelul Genezei (în des-

Scanned with OKEN Scanner

cîntece apar formule finale de tipul : „iar (cutare) să rămîie curat, / luminat, / ca soare-nseninat, / ca argintul strecurat, / după cum maică-sa l-au făcut / și după cum Dumnezeu l-au zidit". Cf. G. Dem Teodorescu, *Poezii populare*, ed. din 1885, p. 386), sînt asemănătoare : lipsește, la șamanul iogist, accentul pe empirie, dar și adeziunea expresă la exercițiul gîndirii metafizice la vrăjitor ; se remarcă un anume familiarism uman la practicianul aparținînd tradiției românești, dar și abstracționismul cosmic la metafizicianul indian.

2. *Funcția de integrare*. Ea poate fi : a) mitică ; b) socială ; c) ambiguă.

a) Funcția de integrare mitică (ori cosmică) se face simțită din dorința omului de a fi solidar cu diversele forme de existență din sectoarele parcelare ale cosmosului. Situîndu-se la același nivel la care toate formele *își corespund*, omul *știe* și *vede*. Astfel, prin inițiere, poate să-și reprezinte întreaga fenomenologie cosmică, să cunoască biografiile alese ale zeilor, eroilor și strămoșilor și să imite gesturile lor încărcate de semnificație. Membrii aceluiași trib sînt nepoții Zimbrului, animal totem, a cărui istorie sacră, unică și rigidă este mimată în ritualuri colective, destinate să stabilească raporturi de asemănare între medii diverse, între mitic și profan. Cu alte cuvinte, utilizînd diverse formule de limbaj, gestică, vestimentație, un întreg sistem de semne, omul își asigură accesul în marea sferă de existență a Zimbrului. Este un cosmos structurat și suficient sieși, în care omul își caută corespondențe pentru a se recunoaște pe sine. „Avînd necontenit conștiința acestor *identități* și *corespondențe* a ființei sale cu Cosmosul, spune Mircea Eliade, omul culturilor tradiționale arareori făcea un gest fără *sens*, un gest de simplă eficiență biologică. De aceea spuneam, la începutul notelor de față, că simbolismul nu explică numai construcțiile arhitectonice ale culturilor tradiționale, ci el e implicat în absolut toată viața celor care participau la o asemenea cultură. În necontenit efort de integrare în Cosmos — mai exact, de *reintegrare* — viața și gesturile acelui om erau fără îndoială lipsite de orice *originalitate*. Erau gesturi canonice, rituale, de aceea

viața acelui ins era translucidă, era înțeleasă — și în anume culturi asiatice este si astăzi — de orice membru al comunității".

Efortul de integrare se consumă numai în timpul profan, cînd omul, cuprins de preocupări obișnuite, tinde permanent să se pună de acord cu modelele de comportament pe care și le-a *însușit* în timpul sacru. În acest caz, mai precis în cursul anului, sacrul și profanul nu se exclud, ci se presupun reciproc, de aici și impresia corespondențelor, a *paralelismelor simbolice,* a existenței unui mare divers morfologic, revărsat dintr-un model unic, dominator și inepuizabil, capabil să asigure regulile de funcționare (unitatea stilistică), în sectoarele parcelare, prin manipularea acelorași categorii de însemne de recunoaștere. În timpul profan modelul comportamental își face simțită prezența datorită însemnelor fabricate de om, pentru a-și aduce aminte de ședința inițiatică la care participase în segmentul de timp sacru. În acest moment, (de pildă în Fastele de iarnă), modelul *se arată* în toată splendoarea, devine *real* prin propria sa prezență. El se transmite ca o substanță, așa cum lumina de paște se comunică din ușa bisericii și apoi, din feștilă în feștilă, în toată colectivitatea.

Aceasta este alegoria religioasă a transmiterii *darurilor* de sus în jos (în sacra noapte a Crăciunului cînd vin colindătorii și cerul *se deschide*) sau, în termeni socio-culturali, a generalizării modelelor comportamentale la nivelul obștiei. Unele colinde descriu cu lux de amănunte consubstanțierea sacrului cu profanul. Un exemplu ilustrativ poate fi descoperit în colecția lui G. Dem. Teodorescu, la pagina 30. Este un *Colind de bătrîn.* Textul narează, într-o formă încărcată de simboluri, acceptarea în rîndul personajelor mitice tutelare a bunului gospodar care s-a conformat modelelor comportamentale, înțelese ca *fapte bune.* A se observa că se încearcă, de fapt, instituționalizarea unor elemente de morală practică și perfect laică. De reținut, printre altele, și o icoană pe sticlă (Cornel Irimie și Marcela Focșa. *Icoane pe sticlă,* 128) care îl reprezintă pe Proorocul Ilie zburînd prin nouri într-o trăsurică înhămată de patru cai, iar pe pămînt,

Scanned with OKEN Scanner

într-un decor la fel de luxuriant, plin de stele și înflorat ca un pridvor de țară, în poziție aproape simetrică adică mimîndu-l pe patronul de sus, un țăran își mînă vitele blînde pe brazdă.

Alte colinde, tot pe aceeași linie a consubstanțializării, transferă decorul ceresc pe pămînt : raiul substituie grădina obișnuită a săteanului, bordeiul ia înfățișarea unor curți strălucitoare, supraterestre prin bogăția de podoabe, iar gospodarii, așteptînd în tihnă să vină colindătorii la fereastră, se identifică cu perechea primordială. Adam și Eva. Cum spunea Mircea Eliade, acest univers sacru se umple de sens, devine *real* datorită semnelor și gesturilor intenționate care se practică în interiorul său. Timpul sacru este deci prielnic mimării gesturilor primordiale, fapt care duce la punerea în scenă a unor ritualuri specifice, cu tot aparatul tehnic necesar : *cadru* (vatra satului, curtea sau Casa mare), *personaje* (gospodarii integrați în rol), *scenariu* (biografiile consacrate ale strămoșilor) —, după cum este prielnic aventurilor culturalizatorilor. Aratul simbolic în noaptea Anului Nou (cu replica sa profană, de primăvară, „a primului ieșit la arat") nu poate fi înțeles corect dacă nu este asimilat cu alte reprezentări cu valoare semantică asemănătoare. Aratul este deci un dar ceresc. Dumnezeu i-l indică lui Adam, menindu-i să fie primul agricultor. În orațiile agrare, Sfîntul Vasile (deci un basileu, un strămoș, un bun gospodar) supraveghează ori inițiază gestul primordial și fundamental al agricultorului. Imaginea literară poate fi corelată cu o frescă de la biserica Sfîntul Ioan din Suceava, în care un bătrîn ară cu patru perechi de boi, într-un decor mitic, sub privirile protectoare ale unui personaj biblic. [28]. Șablonul apare și în multe reprezentări murale, icoane pe sticlă etc., de unde se subînțelege generalitatea motivului. Este vorba, de fapt, de o scenă tipică pentru gestul primordial al eroului culturalizator, conceput ca model unic în spațiul și timpul sacru.

Laicizarea lui s-a produs în balade. În bîlinele ruse apare tema aratului voinicesc, al cărui protagonist este eroul monumentalizat Ilia Morumeț, iar în folclorul nostru replica se află în balada fantastică Novac și Dîrvij. [29]

Scanned with OKEN Scanner

Aici fierul de plug devine o armă magică, tocmai datorită istoriei sale mitice. Dar cu aceasta s-a trecut din timpul sacru în cel profan, căruia îi este propriu statutul corespondențelor (generator de forme autonome), și nu al consubstanțierii.

b. *Aspectul social al funcției integratoare.* Pe măsură ce reprezentările se desacralizează (Georg Lukács, Estetica, I), miticul face loc socialului și cunoașterii practic-empirice. Aceasta înseamnă că profanul modifică în favoarea sa conținutul modelelor, preexistente și îndătinate, sub autoritatea sacrului. Se produce sociologizarea mitului. Basmul se nuvelizează. Normele juridice statornicite în cadrul obștiei, pe baza experienței istorice, reconsideră modelele comportamentale preexistente, le adaptează, le elimină ori creează altele noi. Apare o întreagă literatură de ceremonial destinată să ilustreze plasamentul individului în cadrul grupului, cu ajutorul unor forme gestuale, de limbaj, însemne, vestimentație. Aproape că nimic nu diferă, ca tehnică, de integrarea mitică sau cosmică. „Efortul de integrare al fiecărui om fiind același, (căci se realizează în conformitate cu normele) —, comunicarea între acești oameni era infinit mai ușoară, ei cunoscîndu-se și înțelegîndu-se chiar înainte de a-și fi vorbit ; după haine, după culorile și formele pietrelor prețioase, după desenele vestimentare, după gesturi, după umblet etc.“ [30]

Într-adevăr, este suficientă manipularea elementelor de limbaj, lingvistice ori nelingvistice, pentru precizarea tipurilor de raporturi pe care un individ dorește să le stabilească cu altul sau cu grupul, sub ori fără tutela unor personaje mitice, din altă zonă parcelară a cosmosului. Spre exemplu, în sudul Transilvaniei, furca de tors poate deveni simbol matrimonial dacă feciorul care a confecționat-o *intenționează* să o dăruiască unei fete. Dacă aceasta o acceptă înseamnă că logodna și apoi nunta pot avea loc. [31] Portul este destinat și el să reglementeze raporturi sociale (cromatica și clasele de simboluri repartizate pe criterii de vîrstă, cum am mai arătat), profesionale ori etnice. „Activitatea juridică cutumiară, ne spune un cercetător de teren, îmbrățișează și portul popu-

Scanned with OKEN Scanner

lar. Din acest punct de vedere constatăm o reglementare a portului popular al pămînturilor în raport cu cel al veneticilor, o reglementare de clasă și categorie socială, de vîrstă, sex și profesiuni în raport cu zonele denumite *țări*". [32]

c. *Aspectul ambiguu al semnelor integratoare*. Situația de ambiguitate a semnelor cu funcție integratoare (nu implică și ideea de valoare semantică) o suportă în general acele forme care, aflate în poziție tranzitorie, nu s-au eliberat total de regimul sacrului, dar nici nu s-au decis încă să adere la cel al profanului. Ele dețin roluri ambigue, pentru a reglementa nu omologarea modelelor, ci pentru a face posibile unele schimburi de mesaje între medii diverse. Acest destin special al semnelor folclorice se explică prin următoarele :

— evoluția firească a categoriilor literare, artistice, etnografice. Spre exemplu, în povestirile nuvelizate despre călătoriile lui Dumnezeu pe pămînt, Sfîntul Petru, care îl însoțește, se comportă exact ca un profan, dar își arată permanent admirația față de puterea nemăsurată a stăpînului său ; o icoană pe sticlă provenind din nordul Transilvaniei (Cornel Irimie și Marcela Focșa, *Icoane pe sticlă*, p. 51) și purtînd titlul *Sfîntul Toader*, îl reprezintă, de fapt, pe Mihai Viteazul, pe calul său alb, ca în legendele istorice : norma de așezare a caselor cu fața la răsărit s-a perpetuat în multe localități, faptul trădînd cultul soarelui, fie din motive religioase, fie din motive de igienă la care s-a aderat recent. Există și un proverb : „în casa în care intră soarele nu intră doctorul".

— prin uitarea sensurilor originare : Se poate cita balada *Soarele și luna*, care tratează o temă alegorică, fiind vorba, de fapt, în realitatea folclorică, de evitarea unui incest, ceea ce nu se mai poate afla din informațiile actuale ale sătenilor, ci din studiile etnologilor. Cu alte cuvinte, sensurile de odinioară pot fi redescoperite prin cercetarea de bibliotecă.

— prin autonomizarea formelor artistice, adică utilizarea unor motive cu semnificație religioasă la origine, dar cărora, astăzi, deși li se acordă vechea destinație,

Scanned with OKEN Scanner

nu li se mai recunoaşte aceeaşi însemnătate. Ele rămîn semne pur ornamentale, gratuite. Ţăranca din Moldova continuă să reprezinte pe covoare „arborele vieţii", ştiind să-l descrie şi să-l denumească exact, întrucît face parte din repertoriul preferat şi totodată moştenit de motive. Toate acestea sînt aspecte ale literaturizării formelor artistice existente în oralitate.

3. *Funcţia de identificare şi de recunoaştere.* În general clasele de semne discutate la punctele 1 şi 2 îndeplinesc şi funcţia de identificare sau cea de recunoaştere. Există şi unele situaţii speciale în care aspectul *identificare* ori *recunoaştere* apare în mod pregnant. a) *Aspectul identificare :* în basme eroul se găseşte deseori în situaţia (este o probă *de încercare*), de a distinge fata peţită dintr-un număr de altele identice. Intervin în sprijinul său elemente adjuvante (albina), simboluri de identificare. În arta povestitului se instituţionalizează anumite norme care permit identificarea protagoniştilor specifici ori a situaţiilor. Nerespectarea lor poate trezi proteste din partea auditoriului, sub pretextul că cele expuse „nu sînt adevărate". De aceea povestitorul, nu numai că este, dar *trebuie* să fie şi actor, să joace, pe rînd, rolurile personajelor, să-şi schimbe vocea, să uzeze de mimică. Şi în literatura scrisă încercăm să identificăm personajele după ticurile verbale. Sîntem sau nu de acord cu autorul care a reţinut pe hîrtie elementele specifice ale vorbirii, astfel încît să ne permită nouă, cititorilor, să ne angajăm în exerciţiul identificării : cutare expresie este autentică ; aşa o foloseşte şi ţăranul bănăţean sau activistul cultural din anii 60.

Există şi alt aspect al jocului identificărilor, atunci cînd textul scris se pretează şi la alte modalităţi de receptare decît lectura. Ne referim la reprezentarea pieselor dramatice. Faptul nu diferă de realitatea folclorică, întrucît funcţionează aceeaşi lege a comunicării şi a consumului de valori. Este ştiut că unui actor îi pretindem să ne prezinte un Pristanda *autentic*, adică identic cu cel pe care ni l-am făurit noi înşine după lectura piesei lui Caragiale. Transpunerea pe ecran a lui Ilie Moromete nu ni se pare o operaţie comodă, tocmai pentru că

Scanned with OKEN Scanner

eroul lui Preda nu se confundă cu oricare țăran din Muntenia și nici chiar din literatura română, iar noi deținem, datorită romanului, destule semne pentru a-l putea identifica și a pretinde să i se respecte *autenticitatea*.

b. *Aspectul recunoaștere*. În general se pot spune aceleași lucruri, ca și la punctul 3 a. Se mai poate adăuga faptul că în basme și balade eroii folosesc semne care par să fie consacrate. Făt-Frumos, plecînd de acasă, îi înmînează mamei sale o batistă care îi va da de știre despre soarta sa : dacă apar trei picături de sînge, înseamnă că se află în pericol de moarte. Altă dată îi dă în grijă copacul din fața casei, un fel de alter ego al eroului. Motivul copacului cu această funcție simbolică a fost speculat și de literatura scrisă. În poezia *Patru brazi*, de Vasile Voiculescu, comuniunea om-natură pare să fi rămas nestrămutată, ca la începutul lumii. Un obuz venit din senin, ca și cum universul întreg se transformase într-o fiară apocaliptică a războiului, retează năprasnic cei patru brazi răsădiți de Popa Stan în fața casei, la botezul copiilor săi. Brazii și feciorii sînt frați de cruce, poartă aceleași nume și se identifică prin gestică proprie. Popa Stan nu mai are nevoie de alte confirmări despre soarta tragică a feciorilor plecați pe front. El înscenează o înmormîntare și îngroapă trunchiurile copacilor, după tipicul ritualurilor îndătinate oamenilor. Marin Preda răstoarnă datele tradiției. Tugurlan din *Moromeții*, personaj ciudat și aspru, plantează, tot în fața casei, cîte un pom, ori de cîte ori îi moare un copil.

În baladă, semnul folosit frecvent pentru funcția de recunoaștere este inelul. El apare atunci cînd eroul, aflat în pericol, dă de știre cunoscuților, apelînd și la adjuvanți (*Ciclul Novăceștilor*) ; sau cînd protagonistul, oștean pribeag prin lume, se întoarce acasă în momentul cînd ai săi îl uitaseră, eventual la nunta propriei logodnice *(Unchieșii)*. Motivul „întoarcerea soțului“ (logodnicului) se bucură de o largă circulație folclorică. El poate fi identificat în poemele homerice, ca vechime, iar ca tipologie cunoaște cîteva formalizări specifice, în zone etnoculturale distincte, îndeosebi în sud-estul Europei. Un studiu monografic comparat, în baza geografiei lingvistice,

Scanned with OKEN Scanner

cu o informație română și străină ireproșabilă l-a realizat Andrei Fochi, lucrarea constituind totodată și un model de cercetare în acest sens. [33]

4. *Funcția informativă (referențială) a semnelor.* Orice semiologie care își propune să descrie normele de organizare a codurilor nu poate evita abordarea problemei și din perspectiva teoriei informației : reguli de manipulare a codurilor ca *norme* ale vorbirii sau scrierii. Această chestiune va fi reluată la capitolul *Creație, Conservare și Valorificare*, consacrat procedeelor de distribuire a valorilor în contextele socio-culturale. Acum ne oprim succint doar asupra pertinenței informaționale a semnului, indiferent dacă funcționează în sistemul *mathesis* ori *taxinomic*.

Vorbirea nu este uniformă. Ea cuprinde clase de semne standardizate : scrise, orale, gestuale, vestimentare, vizuale, auditive etc., numite și clase de comportament lingvistic în bibliografia americană de specialitate, de la Boas și Sapir încoace. Ea comunică diferite tipuri de știri în concordanță cu intențiile relativ limitate ale emițătorului și cu solicitările relativ nelimitate ale receptorului. Unele clase de semne se comportă după modelul limbajelor științifice și transportă informație obiectivată, destinată utilității stricte. Datele socio-cosmice, extrase din Umwelt, în stilul mathesis, cunosc un asemenea grad de prelucrare și de abstractizare, încît omul modern se vede nevoit să le consume în memoria mașinii pentru a le putea face productive în sistemul culturii.

Omul tradiției și-a construit și el, în cadrul sistemelor de clase ale vorbirii, un echivalent abstract al computerului, cu funcție asemănătoare, numit de Lévi-Strauss „ordinator totemic". Acesta înseriază, la nivelul tribului, pe funcții, întregul inventar de obiecte, din toate sectoarele parcelare ale cosmosului, făcîndu-le disponibile și utile în practica vieții de obște, cu regim de științe relativ autonome : etnobotanică, astronomie populară, cromatică etc. Antropologul francez releva capacitatea extraordinară a indigenilor din Filipine, Noul Mexic, Rhodesia etc., de a ordona în clase de semne cunoștințe

Scanned with OKEN Scanner

variate de botanică, zoologie, care puteau rivaliza, prin volum și precizie, cu studii de cea mai înaltă ținută academică. Citînd izvoare indirecte (Speck), autorul *Antropologiei structurale* observă că vînătorul din tribul Penobscot (statul Maine, S.U.A.), deține cunoștințe „practice mai bune despre obiceiurile și caracterul elanului de Canada decît zoologul cel mai expert". [34]

Același lucru se poate spune și despre cunoscătorii culturii românești din mediile tradiționale : cimiliturile inventariază cu maximum de fidelitate întregul univers rural, în maniera lui *ressemblance*. Ele sînt destinate, cum se știe, scopurilor didactice, în relațiile dintre bătrîni și copii, aceștia din urmă trebuind să identifice prin răspunsurile lor „obiectele cimilite", și să dovedească prin exerciții de gîndire că pot stabili relația de asemănare dintre *cuvînt* și *lucru*. Cînd Simion F. Marian prezenta la Academie studii asupra cromaticii, botanicii și ornitologiei, începea să impună ideea că folclorul, în sensul universal de *cultură*, trebuie privit ca o știință bine articulată în sistemul său informațional. Comparînd gîndirea *sălbatecă* cu cea modernă, Claude Lévi-Strauss notează că : „există două moduri distincte de gîndire științifică, în funcție și unul și celălalt nu de stadiile inegale de dezvoltare ale spiritului uman, desigur, ci de două nivele strategice la care natura se lasă atacată de către cunoașterea științifică : unul oarecum adaptat aproximativ aceluia al percepției și imaginației și celălalt decalat, ca și cum raporturile necesare, care fac obiectul oricărei științe — fie ea neolitică sau modernă — ar putea fi atinse pe două căi diferite : una foarte apropiată de intuiție sensibilă, cealaltă mai departe". [35]

În încheiere ar trebui să reținem și un aspect informativ-documentar al funcției semnelor, de interes istoric. El ne este sugerat de Mircea Eliade în termenii următori : „Universul mental al lumilor arhaice a ajuns pînă în zilele noastre păstrat nu în chip dialectic în credințele explicite ale oamenilor, ci conservat în mituri, simboluri, obiceiuri, care, oricîte degradări ar fi suferit, au încă sensurile originare transparente".

Scanned with OKEN Scanner

Demn de reținut pentru discuția noastră ni se pare îndeosebi faptul că semiologia, așa cum a conceput-o și Michel Foucault, se poate transforma, în funcție de scopurile cercetării, dintr-o știință descriptivă în alta explicativă. Ea poate aduce lămuriri, în manieră proprie, asupra unor procese devenite obscure, sau asupra unor forme de existență care și-au pierdut ordinea cauzalității. Sîntem îndemnați deci, de fapt, să reconsiderăm materialul oferit de semiologie și să-l aducem, la nevoie, din poziția de izvor secundar de informație, cum este tratat de obicei (ne referim la culturile *dispărute*) în cea de izvor principal. Cum din cultura noastră veche și foarte veche lipsesc documente de prima mînă, din motive cunoscute, o asemenea strategie a cercetării prezintă un interes major. Neposedînd, deocamdată, unele probe materiale scrise, vom putea elabora ipoteze care să le suplinească măcar parțial.

3. MODELUL PSIHANALITIC

Cu riscul de a repeta unele afirmații din capitolele precedente, sîntem nevoiți să revenim asupra problemelor care explică procesele de instituționalizare a experienței estetice. Este un aspect al inter-relațiilor dintre factorii sociopsihologici despre care F. de Saussure se exprima în termenii următori : „Psihologia este aceea care determină locul exact al semiologiei ; scopul lingvisticii este de a arăta în ce măsură faptele de limbaj constituie un sistem special în ansamblul faptelor de semnificare".[1] Din această perspectivă interdisciplinară sînt discutate, în contemporaneitate, problemele care privesc fenomenologia comunicării. Fie că se dezvoltă discipline noi (sociolingvistice, neurolingvistice, psiholingvistice etc.), fie că se accentuează funcția euristică a celor tradiționale (lingvistica, psihologia, sociologia), specialiștii sînt de acord în a recunoaște, pe urmele lui Ferdinand de Saussure, că „faptele de semnificare" sînt prin definiție umane și că se disting prin tridimensiunea psiho-socio-semantică.

Scanned with OKEN Scanner

Psihologii sînt aceia care indică lingviștilor instrumentarul necesar de date pentru înțelegerea funcțiilor limbajului, din perspectiva pavloviană a activității nervoase superioare, după cum sociologii sînt în măsură să argumenteze nevoia imperioasă și tipic umană de organizare a sistemelor de comunicare. Invocăm această tri-unitate psiho-socio-semică pentru a recunoaște activității artistice legitimitatea încadrării într-un sistem de procese, în baza cărora sentimentul estetic poate să ne apară ca o construcție complexă și temeinic organizată a spiritului uman. Este și o explicație a interesului acordat de noi problemelor de metodologie și, îndeosebi, a celor trei teme înscrise în prezentul capitol.

Cît privește interpretarea psihologică a gîndirii estetice, trebuie să recunoaștem marea dificultate a tratării problemei, dintr-o diversitate de motive. Unul se datorează gîndirii psihologice înseși, statutului ei foarte controversat. Pe de o parte, chiar și în marile tratate de psihologie, se face o distincție atît de manifest tendențioasă între faptele de natură psihică și cele psiho-analitice, încît, de obicei, nu se poate miza pe vreo idee constructivă. Pe de altă parte, psihanaliza, ca sistem de referințe, este și ea foarte lipsită de omogenitate. Așa se și explică sărăcia studiilor cu caracter sintetic, din punctul de vedere al practicii medicale, psihiatrice ori al analizei artistice. Cînd un cercetător își propune să realizeze un studiu psihanalitic al artei, de pildă al miturilor (Otto Rank) sau al descîntecelor (C. Lévi-Strauss), se vede obligat să opteze pentru una dintre marile direcții (psihanalitice) fie cea a lui Freud, fie a elevilor săi ori a disidenților. Pe teren românesc nu pot fi reținute decît puține studii, printre care acela al lui Ion Diaconu, publicat în volumul *Folclor din Rîmnicul-Sărat*. Este vorba de cîteva observații înserate într-o cercetare cu caracter mai general. Din păcate, ele au rămas fără ecou în bibliografia de specialitate. Ne facem datoria de a atrage atenția asupra lor, nu numai din motive strict istorico-filologice, dar și pentru valoarea în sine a materialului, fapt pe care îl vom releva și cu alt prilej. Deocamdată ne propunem să sistematizăm discuțiile privind abordarea psihanalitică a folclorului pe următoarele coordonate :

Scanned with OKEN Scanner

1. *Conceptul de psihologie populară.* Într-un articol publicat cu ani în urmă, Traian Herseni avansa ideea că *psihologia populară* este o ramură a celei generale și precursoare a acesteia din urmă. Ceea ce o caracterizează ar fi empirismul accentuat, în sensul de strictă funcționalitate. Autorul utilizează elemente de gîndire extrase din paremiologie sau din vorbirea curentă (excerpte din dicționare), pentru a susține că „așa cum există o astronomie populară, o botanică populară, o medicină populară — trebuie să existe și o psihologie populară, adică o sumă de cunoștințe, opinii și interpretări psihologice răspîndite în popor, dezvoltate anterior psihologiei științifice, iar după apariția acesteia, menținute alături de ea, ca o preocupare cognitivă empirică, preponderent practică, născută din contactul oamenilor între ei, din nevoia de a se adapta unii la alții în cadrul diferitelor unități de convietuire socială". [2]

Este prima semnalare românească, din cîte cunoaștem, privind fixarea domeniului *psihologiei populare*, înțeleasă ca *sistem* de reguli instituționalizate și destinate să favorizeze fenomenele de adaptabilitate, deci să permită funcționarea normală a mecanismului social, sanogeneza acestuia. Prin urmare, psihologia populară (etnopsihologia întemeiată de Wundt în secolul trecut și susținută la noi de Hașdeu și apoi de Ovid Densusianu), se justifică prin aria sa concretă de existență, prin corpul de legi și aplicabilitatea lor. Paremiologia ca și formulele tabuistice de reglementare (de tipul : „Dacă visează cineva pînză întinsă, apoi se crede că el va călători încotrova ; dacă însă visează pînză învălătucită, apoi că va fi împiedecat de a călători) [3] reprezintă forme conceptualizate ale gîndirii psihologice, pe cînd creațiile beletristice (basmele, legendele, povestirile, cîntecele lirice ori epice) sînt plasticizări ale modelelor comportamentale.

În concluzie, cercetarea citată poate fi considerată punctul de plecare pentru discutarea problemelor de psihologie populară. Trebuie să i se adauge următoarele ele-

Scanned with OKEN Scanner

mente noi, eventual rectificări la ceea ce se cunoaşte îndeobşte : a) aspectul empiric al gîndirii tradiţionale nu poate fi absolutizat. În general, se afirmă că oralitatea se bazează pe un practicism pur, dictat de experienţele vieţii cotidiene imediate. Pe de altă parte, multe fenomene de gîndire, nefiind verificabile matematic, se înscriu în sfera unei mentalităţi de un tip special. Ambele situaţii ar pleda pentru teza că omul de altădată nu era capabil de generalizări, adică să transcrie în abstracţiune propriile modele de comportament. Acest lucru poate fi acceptat doar pînă la un anumit punct. Dacă privim tradiţia ca pe o construcţie supraindividuală, avem posibilitatea să constatăm caracterul ei sistematic şi de mare rafinament intelectual, indiferent dacă la origine au stat întîmplările imediate, tălmăcite mai mult sau mai puţin realist. O formulă paremiologică de tipul : „Cine seamănă vînt culege furtună“ nu are o semnificaţie meteorologică, deşi se operează cu elemente din domeniul cosmologiei. Autorul a realizat un transfer metaforic şi o generalizare, în aşa fel încît sentinţa citată să fie verificabilă ori de cîte ori se produce o anumită serie de fapte umane. Accidentalul, particularul sînt eliminate în mod sistematic în favoarea principiilor : Binele, Răul, Frumosul, Adevărul, Viaţa, Moartea, Umanitatea etc., acelea care stau la temelia marilor sisteme religioase, metafizice, speculative prin excelenţă. Credinţa în post-existenţă este cel mai strălucit exemplu de joc ficţional, negalat de nici o altă tentativă intelectuală asemănătoare.

Nu interesează dacă sufletul este o realitate obiectivă sau o fantasmă, ci posibila transpoziţie a spiritului uman într-un plan de idealitate, pentru deplina funcţionare a mecanismului social. În antropologie, un fapt luat în sine şi apărînd ca ilogic, de pildă credinţa în nemurire, poate căpăta o semnificaţie majoră atunci cînd este privit la nivelul colectivităţii. Societatea modernă, pozitivistă şi dornică de confruntări la fel de vitale ca şi organizaţiile vechi, a renunţat la ideea de post-existenţă, dar rămîne de văzut dacă în urma acestui dialog cognitiv omul a ajuns să fie fortificat ori anemiat spiritualiceşte. Şi în cazul acesta importantă nu este credinţa în sine, care poate să fie o himeră, ci modul în care ea devine o ideo-

Scanned with OKEN Scanner

logie practică, capabilă să asigure funcționarea sistemului social, așa cum și-a îndeplinit menirea și vechea teorie despre post-existență.

Cît privește aspectul pur psihanalitic al problemei, vom cita încă un exemplu pentru a pune în evidență facultățile speculative ale psihologiei populare. A devenit celebră însemnarea lui Platon din dialogul *Charmides*, despre știința medicală a geto-dacilor. Boala instalată într-un organism, erau de părere străbunii locuitori ai Carpaților, modifică întreaga structură psihică a bolnavului. De aceea se recomanda în aplicarea tratamentelor, pe lîngă o serie întreagă de practici medicale, și studiul complex al omului, ca ființă morală. Iată fragmentul care ne interesează în mod direct. Îl reproducem aproape în întregime : „Tot așa e, Chramides, și cu descîntecul nostru. L-am deprins acolo în tabără de la un trac, unul dintre medicii lui Zamolxis, despre care se zice că stăpînesc meșteșugul de a te face nemuritor. Și spunea tracul acesta că medicii greci pe bună dreptate iau seama la cele pe care tocmai le pomeneam ; numai că, Zamolxis, adăugi el, regele nostru, care e zeu, arată că, după cum nu trebuie să încercăm a vindeca ochii fără să vindecăm capul, ori capul fără să ținem seama de trup, tot astfel nici trupul nu poate fi însănătoșit fără suflet. Aceasta și e pricina pentru care medicii greci nu izbutesc să vindece cele mai multe boli : ei nu se ridică pînă la întregul de care ar trebui să se îngrijească, iar dacă acestuia nu-i merge bine, nici partea nu se poate însănătoși. Și toate de aici pornesc, îmi lămurea el, de la suflet : atît cele rele cît și cele bune ale trupului ori ale făpturii noastre depline, și de aci se revarsă ele, așa cum de la cap totul se răsfrînge asupra ochilor. Prin urmare, mai ales sufletul se cade îngrijit, dacă avem de gînd să aducem la o bună stare atît capul cît și restul trupului. Iar sufletul, arăta el, dragul meu, se îngrijește cu anume descîntece și descîntecele acestea nu sînt altceva decît rostirile frumoase. Din asemenea rostiri se iscă în suflete înțelepciunea ; iar odată cu aceasta iese la iveală și stăruie în noi, îi e lesne să deschidă calea sănătății și către cap și către trupul tot". Învățîndu-mă

Scanned with OKEN Scanner

aşadar asemenea leac şi asemenea descîntece, mă îndemna totodată să nu mă las înduplecat de nimeni să-i îngrijesc capul cu leacul acesta, pînă a nu-mi fi înfăţişat mai întîi sufletul spre a fi îngrijit prin descîntec. Şi tocmai aceasta e greşeala pe care o fac astăzi oamenii, urmă el, că încearcă să fie medici ai unei părţi numai, fără cealaltă ; şi mă îndemna cu toată tăria să nu mă las înduplecat de nimeni să fac astfel, fie el bogat, frumos ori de neam ales. Eu, aşadar, am să-i dau ascultare, căci i-am jurat-o şi sînt dator să-i dau ascultare ; iar ţie, dacă vei vrea, după îndemnurile străinului, să-ţi înfăţişezi întîi sufletul spre a fi descîntat cu acele descîntece trace, îţi voi da leacul pentru cap ; dacă nu, n-aş prea avea ce să fac pentru tine, Charmides, dragule". [4]

Informaţia lui Platon, de o valoare excepţională, poate fi considerată un document de strictă autenticitate întrucît este confirmată de cultura folclorică românească actuală. În colecţiile de proverbe descoperim sentinţe care sintetizează experienţe medicale superioare, aflate în deplin consens cu psihoterapia modernă. „Te loveşti la un deget şi te doare trupul tot" ; „Capul cînd te doare, tot trupul boleşte" ; „De vindecat m-am vindecat, da la inimă tot mă doare". Exemplele, firește, pot fi înmulţite.

Dacă această concepţie despre complexitatea suferinţei omeneşti ar apărea conceptualizată numai sub formă de sentinţe, cu toată ştirea transmisă de Platon, încă am avea motive să ne întrebăm dacă nu cumva e vorba şi de o chestiune de împrumut, dat fiind că proverbele, prin caracterul lor formalizat, se bucură de o mare putere de penetraţie în diverse culturi. Dar concepţia respectivă apare şi în proză, şi în lirică, deci în trei sectoare diferite ale tradiţiei, ceea ce demonstrează limpede o preocupare constantă la nivelul etnicului. Abia din acest moment informaţia din *Charmides* capătă valoarea despre care vorbeam. Să mai adăugăm că putem identifica, pe bază de probe materiale, un aspect cultural moştenit direct din antichitatea geto-dacă. El priveşte viaţa psihică a înaintaşilor ca şi pe a noastră deopotrivă, fapt semnificativ pentru cunoaşterea particularităţilor etnice, a individualităţii culturii române.

Scanned with OKEN Scanner

Exemplele din proză și din lirică sînt următoarele. Există o serie de povestiri moralizatoare în care un țăran îi spune unui interlocutor (de obicei un leu) că nu are o înfățișare arătoasă. Acesta din urmă cere să i se dea o lovitură de topor în cap. După un an se întîlnesc din nou. Lovitura de topor nu se mai cunoaște, însă leul pretinde că rana din suflet, cauzată de replica jignitoare a țăranului, încă se mai resimte. Este exact ilustrarea uneia dintre sentințele deja citate.

Lirica se dovedește a fi mult mai bogată în consemnarea reacțiilor psihice, într-o manieră care ne este proprie. În multe texte, boala și dragostea trec drept sinonime. O suferință morală își găsește echivalențe pe toate planurile psihicului, provocînd descentrarea întregului organism. S-au dat mai multe interpretări acestei situații. În general faptul a fost pus pe seama naivității gîndirii populare, dispusă să traducă în forme materiale, concrete, unele abstracțiuni, ea neputînd să le perceapă altfel. Așa s-ar explica toate alegorizările prin care dragostea (dorul, destul de adesea, și el) se află în asociere imaginară cu negura, vîntul, focul, zăpada. În realitate, acestea sînt forme deghizate ale proceselor psihice și atîta tot. Mai mult decît semnalele unui simptom, ele se află implicate într-o concepție difuză, cu sediul în substratul psihic al marii colectivități daco-române. Nici teoria literară (obișnuită să identifice categoriile de reprezentări și modalitățile de organizare în texte), nici psihoterapia (cu preocupările ei de etiologie a maladiilor la nivelul ontogenezei) nu pot aduce lămuriri complete, ci parțiale privind relația dragoste-dor-boală, dacă nu țin seama de modul cum e gîndită suferința la dimensiunea totalității etnice, așa cum ne-o indică *Charmides* sau diferite sectoare compacte ale culturii orale.

În concluzie, empirismul reprezintă doar un aspect al psihologiei populare ca și al gîndirii filozofice în general. Existența lui de necontestat dovedește marea diversitate a mecanismului tradiției, capacitatea ei inegalabilă de a funcționa sigur în toate compartimentele vieții.

b. Elementul religios nu trebuie eliminat din încercarea de definire a conceptului de *psihologie populară*.

Scanned with OKEN Scanner

A selecta categoriile de texte după criterii subiective și *din afară*, nu numai că este un procedeu învechit și neștiințific, dar înseamnă și denaturarea tradiției. Religia nu numai că a existat milenii în șir, dar a avut și o funcție structurantă. Sîntem ori nu sîntem de acord însă popoarele au gîndit prin religie și multe dintre ele continuă s-o facă și în epoca modernă. În legătură cu aceasta ar trebui să reținem următoarea observație cu caracter metodologic făcută de M. Ralea și T. Herseni, în *Introducere la psihologia socială*: „Primatul logic al societății față de indivizi se susține în sensul imposibilității de a defini întregul prin părți, întregul fiind societatea, iar părțile indivizii, pentru că partea, în afara întregului, sau nu există, sau este cu totul altceva. Partea nu există în sine și pentru sine, ci numai în întreg și pentru întreg, deci nu e definibilă decît în raport cu acesta. Primatul logic îl deține întregul, care poate fi definit ca o realitate autonomă, o realitate în sine și pentru sine, el fiind adevăratul *individ*, nu părțile din care e compus".[5] Optăm deci pentru ideea că societățile vechi ori noi sînt „realități autonome", preferăm noțiunea de mecanisme „în sine și pentru sine", ca urmare nu ne putem permite transporturi arbitrare de ideologie, dintr-un corp social în altul. Cel mult s-ar ajunge la aculturație, dar nu la cercetare științifică.

Pe de altă parte, nu trebuie pierdut din vedere că omul, în existența sa filogenetică, elaborează instituții, forme culturale, sisteme de relații, pentru a-și asigura fenomenele de adaptabilitate și de funcționare a mecanismului social. În felul acesta „populațiile, colectivitățile dispun de o mare varietate de informație în gene și în cromozomi",[6] fie prin ceea ce se adaugă în mod natural genotipului, fie prin mutațiile realizate în cadrul codurilor și destinate să schimbe mesajul genetic. Nu este exclus ca religia însăși să fi avut și ea un rol însemnat în embriogeneză. Iată un exemplu de adaptabilitate cu consecințe adînci în structura psihismului uman, pentru care mitologia poate fi răspunzătoare. În intenția de disciplinare a muncii, creștinismul a impus o dogmă similară cu sentințele populare, ca omul să lucreze șase zile din săptămînă, ultima fiind tabuizată. Sistemul interdic-

Scanned with OKEN Scanner

ților și al reglementărilor nu aparține numai *Bibliei*. Marx ar spune în această situație că este vorba de „realizarea fantastică a esenței omenești, pentru că esența omenească nu posedă o realitate adevărată".[7] În momentul cînd a reușit să-și conștientizeze propria existență, omul nu a schimbat modul de ritmicizare temporală a muncii, ci l-a permanentizat ca pe orice deprindere, fără a mai face vreo relație cu dictonul religios formulat odinioară.

c) *Gîndirea „prelogică"*. Și prelogismul a apărut incompatibil cu conceptul de *psihologie populară*, datorită formelor specifice de manifestare, asemănătoare cu extazul mistic. În realitate, panpsihismul prelogic nu trebuie nesocotit și probabil că lucrările lui Lévy-Bruhl, pe această temă, ar necesita o revalorificare, cel puțin în parte. Dealtfel, unele argumente noi în favoarea antropologului francez, fără a fi citat, se află deja în psihologia genetică a lui Jean Piaget. În segmentul ontogenetic al copilăriei, individul depune eforturi sistematice, încercînd să integreze lumea obiectelor în scheme coerente de gîndire, care diferă substanțial de la o subetapă la alta. Astfel, există un prim nivel al existenței psihogenetice, de formare a cunoștințelor, în care acțiunea și nu percepția joacă rolul hotărîtor. Nefiind încă dezvoltată facultatea vorbirii și a reprezentărilor semnificante, individul își apropie obiectele reale prin funcționarea factorilor senzori-motori, ceea ce îl conduce la o cunoaștere rudimentară : pe de o parte el nu sesizează particularitățile obiectelor și, pentru a le integra în serie, are nevoie să repete de fiecare dată una și aceeași schemă perceptivă. Pe de altă parte, „raportează totul la corpul său, ca și cum ar fi centrul lumii, dar un centru care se ignoră. Cu alte cuvinte, acțiunea primitivă prezintă în același timp o nediferențiere completă între subiectiv și obiectiv și o centrare fundamentală, deși radical inconștientă, fiindcă e legată de această nediferențiere".[9]

La așa-zisul prim nivel al gîndirii preoperatorii, care se produce destul de tîrziu (între 2 și 4 ani „aproximativ"), individul operează cu „preconcepte" și „prerelații", în sensul că înțelegerea sa rămîne „la jumătatea drumului dintre schema de acțiune și concept". În această fază,

Scanned with OKEN Scanner

„obiectele sînt un fel de ființe vii, înzestrate cu niște puteri oarecare, calchiate după acelea ale acțiunii proprii, cum sînt acelea de a împinge, de a trage, de a atrage etc., atît de la distanță cît și prin contact, fără preocupare pentru direcția forțelor sau avînd o direcție exclusivă care e aceea a agentului, indiferent de punctele de impact asupra obiectelor pasive".[10] Abia la cel de al doilea nivel preoperator (5—6 ani) apar elemente ale *prelogicii* (termenul aparține lui Jean Piaget), și ale cauzalității, care premerg de aproape actele operaționale concrete.

Ambele nivele ne interesează deopotrivă pentru discuțiile noastre de natură psihogenetică și etnologică, pentru că modalitățile de funcționare a schemelor preoperatorii, deci de integrare a datelor în categorii ale cunoașterii (numere, serii, clase), sînt asimilate în mare parte și de gîndirea primitivă (aceea corespunzătoare așazisei copilării a omenirii, cînd societatea făcea primele exerciții de „construire a realului") și de cea tradițională evoluată (capabilă de abstractizări și chiar de generalizări), și de cea modernă, orășenizată. Ca să pastișăm un pasaj din Jean Piaget, omul modern, „chiar cel creator", a început prin a fi primitiv, iar ultimul a fost înainte de toate copil. „Aceasta a avut loc atît în timpurile preistorice, cît și astăzi".[11]

Cum se manifestă judecata „prelogică" ? În primul stadiu preoperator, individul are capacitatea de a integra obiectele în clase, în baza principiului de asemănare și de deosebire, dar nu le poate separa în grupe. Spre exemplu, o grupă de cinci dintr-o clasă de zece i se pare mai mică decît o grupă de cinci dintr-o clasă de treizeci. Întrebarea destinată să încurce pe copil, ce este mai greu, un kg de lînă sau un kg de fier, este bine cunoscută și se înscrie în aceeași ordine de idei. O observație asemănătoare cu exemplul numeric folosit de Jean Piaget făcea și Lucian Blaga atunci cînd analiza descîntecul *Sfinte soare*, în *Gîndire magică și religie*. Numărul 44 se împarte prin 2, potrivit gîndirii prelogice (Blaga spune gîndire magică), în 4 + 4 și nu în 22, întrucît structurile logico-matematice încă nu erau constituite. „Să se remarce, comenta autorul *Spațiului mioritic*, aritmetica cu totul magică,

infiltrată în descîntec : / patruzeci și patru / descompus în patru și cu patru. Expresiile ermetice ale descîntecului, căci sînt și de acestea / „Eu nu rădic vînt de la pămînt / vor să spună pe semne că actul, la care se procedează, nu este o nimica toată, ci un demers grav și de mare accent".[12]

Timpul, spațiul, viteza, cauzalitatea nu apar nici ele în raporturi strict delimitate. Dacă este vorba de viteză, de pildă, copilul gîndește după modelul seriilor crescătoare și descrescătoare, adică poate urmări doar punctele de plecare și de sosire. Acesta este sistemul de prelucrare a datelor specific *cutiei negre,* din cibernetică (designul interbelic), potrivit căreia fenomenul nu trebuie urmărit în toată procesualitatea sa. Toate tipurile de magie descrise de Blaga, întrecerile voinicești dintre personajele năzdrăvane sau dogmele sînt exemple de *cutie neagră* în antropologie. Va trebui să observăm însă, așa cum avertizează și teoreticianul matricei stilistice românești, că formele citate îndeplinesc adesea funcții poetice ori se află în corelație cu elemente de gîndire conceptualizată. Spre exemplu, competiția, cal-pasăre, din *Harap-Alb*, pentru aducerea apei fermecate, pare să reconstituie modelul *cutiei negre :* ni se propune un joc constituit doar din două părți, una de pornire și alta de sosire. Cei care participă, ca spectatori, ascultători, lectori, nu sesizează vreo nepotrivire între protagoniști, destinată să pericliteze funcționarea jocului. Naratorul însă, pe parcursul segmentului respectiv al epicului, *deschide* cutia, o face transparentă, adică dă o explicație de natură cauzală, perfect inteligibilă, în legătură cu fuga calului. *Cutia neagră* și-a schimbat esențial semnificația logică.

În cel de al doilea stadiu al gîndirii preoperatorii, individul reușește să *închidă* seria de clase, ajungînd la sume finite, dar încă nu reușește să le conceptualizeze. La maori se înregistrează 44 de tipuri diferite de coșuri, dar lipsește termenul de *coș,* pentru a le cuprinde pe toate în generalitatea sa.[13]

Sperăm să fi dat suficiente exemple pentru ilustrarea prelogismului gîndirii tradiționale, ca și pentru triunitatea copil — om primitiv — modern, justificată de asemănarea proceselor de „construire a realului", adică de

Scanned with OKEN Scanner

manevrare a schemelor pre și operatorii. Dar cum nu ne putem permite să supraestimăm empirismul ori sentimentul religios în constituirea *psihologiei populare*, se cuvine să fim prudenți și în ceea ce privește prelogismul. Toate trei constituie elemente integrate într-o construcție sintetică de mare procesualitate istorică, și numai luate laolaltă pot lămuri specificul gîndirii orale. Căci așa cum individul, într-un segment limitat de timp, își construiește propria realitate, organizînd lumea obiectelor în serii de numere, clase, reprezentări, semne, pe care apoi le integrează în structurile logico-matematice ale limbajului, ale cauzalității și necesității, devenind om social, de asemenea, la nivelul filogenezei, etnicul desfășoară un proces similar, dar de o dimensiune infinită. El operează, în scopul construirii existenței, cu instituții și forme de cultură elaborate în timpuri îndelungate și fluctuante, cu cadrele naturale aflate în propria-i stăpînire și în interiorul cărora s-au produs atît procesele fundamentale ale etnogenezei, cît și conștientizarea ființei sale, ca totalitate. Asemenea fenomene de mare anvergură, de cunoaștere și autocunoaștere, sînt destinate să dezvolte o zestre ereditară bogată în sensuri și analizabilă la cele mai înalte nivele ale inteligenței umane.

2. *Conștient și subconștient*. Psihologia contemporană, redevenind pozitivistă în totalitate după primele manifestări psihanalitice, a impus teza, verificabilă prin cercetări aplicate, că *subconștientul* și *conștientul* (în prima topică freudiană și *preconștientul)* constituie două aspecte naturale, reale și complementare ale psihicului uman, fiecare avînd funcții specifice în formarea temperamentală a individului, precum și a grupului social, dacă adăugăm aici și teoria arhetipală a lui Jung, întemeiată pe *inconștientul colectiv*. *Dicționarul de psihologie* al lui Paul Popescu-Neveanu propune următoarea accepțiune a inconștientului : „ansamblu de dispoziții, stări, procese, psihofiziologice și psihice care, momentan sau stabil, nu sînt conștiente, nu se conștientizează ; psihismul bazal sau de profunzime ; acea zonă, parte, instanță a sistemului psihic uman ce nu intră în sfera conștientului, deci este (termen mai adecvat) aconștientă, fără a înceta să

Scanned with OKEN Scanner

fie psihogenă sau pregnant psihică". Conștiința, deci starea generalizată de a exista a conștientului, e definită ca : „modalitate procesuală superioară a sistemului psihic uman, elaborată prin activitate socială și enculturație, mijlocită prin limbă, bazată pe un model comunicațional intern și intern-extern, constînd din reflectare decodificată prin cunoștințe, autoorganizare cu efecte emergente și autoreglaj la nivelul coordonării necesităților subiective cu necesitatea obiectivă, esențială." [14]

Ambele definiții, comentate pe larg în capitolele respective, sînt cuprinzătoare și ne scutesc de efortul de a formula altele, autorul bazîndu-se pe achizițiile cele mai demne de încredere, ca peste tot în citata lucrare, din domeniul diferitelor științe contemporane. De observat că în bibliografia românească de specialitate, cu puține excepții, se preferă termenul de *inconștient*. În felul acesta, deși se recunoaște biunitatea celor două dimensiuni ale psihicului uman, conștient-subconștient, precum și caracterul necesar al interrelațiilor, primul ar reprezenta o instanță superioară (întrucît are la bază acte clare, logice, asigurînd coerență gîndirii umane și întregului progres social), celălalt s-ar distinge prin acte confuze, inconsistente, incomplete, totdeauna pe cale de a fi sau a nu fi conștientizate.

O asemenea ierarhizare valorică ni se pare neîntemeiată pe deplin. Psihicul uman funcționează în doi timpi, diurn-nocturn, conștient-subconștient, și valoarea unuia depinde de existența celuilalt. Conștientizarea este dublată de deconștientizare, procese paralele și necesare pentru refacerea continuă a esenței umane. În acest sens poate fi acceptată pînă la un punct următoarea idee din tratatul de psihologie elaborat de un colectiv condus de Al. Roșca : „În psihologia contemporană recunoașterea rolului pe care îl au procesele neconștientizate nu înseamnă negarea și nici măcar diminuarea rolului primordial al conștiinței în viața omului. Dimpotrivă, particularitățile esențiale ale conștiinței pot fi scoase în evidență mai pregnant tocmai prin confruntarea cu categoria de procese neconștientizate". [15] Am vrea să înțelegem prin „confruntare" nu delimitarea, ci, dimpotrivă, recunoașterea reversibilității elementelor la nivelul celor două

Scanned with OKEN Scanner

instanțe. Ierarhizarea, acceptată și de autorii tratatului de psihologie, cum rezultă chiar și din pasajul citat, mai este susținută și în baza antinomiei normalitate (starea de conștiență) — anormalitate (starea de inconștiență). Și această bipolaritate ni se pare discutabilă. În primul rînd, pentru că nu există o normalitate absolută. „Între normal și anormal nu se poate stabili o delimitare netă, afirmă un autor, ele fiind puncte extreme ale unui continuum, aflate în unitate dialectică". [16]

Apoi există momente din viața individului cînd raporturile dintre conștient și subconștient apar total inversate : dacă ar fi să aplicăm schema bipolarității mai sus-citate, am fi nevoiți să considerăm somnul nu o stare vegetativă de refacere și chiar de consolidare a psihicului individului în generalitatea lui, ci una anormală. Excluzînd aspectele psihopatologice, de clinică, somnul (și îndeosebi visul, lent ori paradoxal) reprezintă una dintre formele fundamentale, normale, de manifestare a subconștientului. Mai mult decît atît, „vom regăsi în visul treaz caracterele esențiale ale visului nocturn : asociația spontană, deformarea realului, inventivitatea, gruparea faptelor sub înrîurirea schemei, dar mai ales elaborarea spontană a structurilor subconștiente. La anumite complexiuni psihologice, visul treaz oferă aceeași depănare inepuizabilă, bogată și desfășurată pe planuri multiple, care caracterizează visul nocturn. Evenimentele vieții reale, amintirile, senzațiile trecute, aspirațiile confuze, dorințele vagi, neliniștile sau tendințele se organizează în structuri, pe care însă spiritul visătorului treaz le diriguiește conștient : visul treaz se diferențiază prin această participare de visul nocturn". [17] Este o confirmare, bazată pe observații sistematice și experiență medicală îndelungată, a ceea ce un onirolog de formație literară, Albert Béguin, constatase cu ani în urmă, comentîndu-i pe romantici : „Făcînd 'să aținească' facultățile diurne, cîntecul favorizează înflorirea lăuntrică a vieții inconștiente". [18] Iată determinarea psihică ce l-a făcut pe Eminescu să spună : „Vino somn sau vino moarte..."

În treacăt să observăm că și artistul anonim găsește un echivalent în meditațiile sale cu caracter sentențios :

„Somnul ca vameşul : viaţa pe jumătate ne-o ia" ; „Somnul cu moartea, fraţi gemeni s-au născut" ; „Somnul e pilda morţii". Ce păcat că onirologilor români le-a scăpat materialul folcloric autohton, îndeosebi paremiologia, extrem de bogată în informaţie psihanalitică. Nici Eminescu, nici omul din marea tradiţie nu confundă cele două stări existenţiale. Ei le separă cu subtilitate, dar le şi apropie prin modelul ludic al lui „ca şi cum" : una se oglindeşte în cealaltă. În acelaşi sens, nici termenii dipticului, conştient — subconştient, nu sînt ierarhizabili. Dacă îşi schimbă poziţia ritmic, alternativ, în viaţa generală a psihicului, pe baza unor principii vitale, aceasta se produce tot sub regimul lui „ca şi cum". De data aceasta, forma de autoreflectare nu mai este oglinda, ci structurile simbolice elaborate paralel de fiecare parte a dipticului (şi după o tehnică unică), prin care ambele instanţe se recunosc reciproc. Concluzia acestui subcapitol o vom stabili împreună cu Ion Biberi : „În realitate, conştiinţa şi subconştientul apar ca două modalităţi funcţionale ale psihismului uman. Între ele nu există opoziţie şi nici excludere, ci o fluctuaţie neîntreruptă, după gradaţia stărilor de vigilenţă, acestea din urmă recunoscînd un determinism somatic şi psihic complex". [10]

Optăm deci pentru termenul *subconştient*, nu numai pentru că indică o anumită topografie în structura psihicului (Lucian Blaga), dar şi pentru recunoaşterea marii sale mobilităţi funcţionale, structurante, semiotizante. Faptul ni se pare în consonanţă şi cu afirmaţiile noastre despre conceptul de *psihologie populară* : în cadrul tradiţiei, din constituţia căreia nu lipsesc elemente specifice, empirice, religioase, prelogice etc., subconştientul are o bază de afirmare infinit mai largă decît în culturile moderne elaborate prin conştientizare sistematică şi progresivă. De aceea am şi preferat titlul *Model psihanalitic* şi nu psihologic, (cum era firesc dacă ne-am fi ocupat de probleme generale ale artei asemenea lui Norbert Groeben), întrucît am dorit, încă de la început, să ne fixăm asupra acelui compartiment al psihicului care explică cel mai bine (evident, nu singurul) specifi-

Scanned with OKEN Scanner

cul unor procese (stări de lirism, de extaz, psihoze colective etc.), modalităţi tehnice (spontaneitatea improvizaţiilor, participarea colectivităţii la actul expunerii, de unde şi preferinţa pentru formele dramatizate, profesionalizarea circumstanţiată), forme de expresie (şablonizare, tipuri cromatice consacrate, substituirea realului cu imaginarul), frecvente în oralitate. Este şi o abordare genetică a creaţiilor folclorice : preferînd subconştientul ca punct de plecare în analiza faptelor artistice, punem în evidenţă geneza acestora în baza factorilor endo-exogeni, dar şi năzuinţa lor spre conceptualizare, sesizabilă pe axa diacroniei, adică procesele de destructurare (desincretizare, alunecare de funcţie) şi de refacere într-o manieră asemănătoare cu opera scrisă, aşa cum am arătat într-un capitol anterior cînd am vorbit despre literaturizarea folclorului.

3. *Fenomenul psihanalitic al invenţiei. (Factorii ontici).* Psihologia generală încadrează printre ramurile ei o disciplină proprie, *inventica,* avînd rolul de a stimula procesele creativităţii în domeniul tehnicii şi al ştiinţelor exacte. Ea se bazează pe analiza combinatorie a datelor deja existente şi verificate de practica producţiei, avînd în acest stadiu al muncii de invenţie un caracter empiric şi accentuat analitic. În esenţă, *combinatoria* funcţionează după o schemă ideativă, riguros asamblată, eventual computerizată, determinînd sinteze şi structuri superioare. „Ideea directoare, susţine Jean Piaget ocupîndu-se de probleme similare, constituie desigur rezultatul unei serii de proiecte anterioare, dar combinaţia realizată rezultă din alegeri şi din relaţii care nu sînt conţinute în aceste proiecte : ea este deci nouă în calitatea ei de combinaţie datorită inteligenţei unuia sau mai multor subiecţi şi ne îmbogăţeşte cu obiecte care, înaintea anumitor apropieri activ cercetate, nu erau nici cunoscute, nici măcar deductibile“. [20] Astfel *inventica* oscilează între *inovaţie* (forme noi, adăugate la cele preexistente) şi *creativitate,* sinteze inedite, destinate să transforme sistemul industrial în revoluţia tehnico-ştiinţifică.

Scanned with OKEN Scanner

Astfel fiind pusă problema, *inventica* ne face să ne gîndim dacă nu cumva Im. Kant a raționat corect privind diferit fenomenul creativității în artă și în știință, respectiv în cazul geniului și al savantului. Opera de artă, unicat absolut, fără raport cu creația precedentă, pare a fi produsă în *cutia neagră*, un miracol enigmatic față de care inteligența cea mai ascuțită rămîne învinsă. Dealtfel s-a vorbit adesea despre iraționalitatea facultăților creatoare în concepția geniului la Kant (fantazare, imprescripția regulilor, agnosticism) și nu întîmplător filozoful din Königsberg a fost adesea citat, ca o revelație, de psihanaliștii din descendența lui Freud. Dar să reținem : disocierea savant—geniu pare a fi acceptabilă, nu și interpretarea exagerată privind originalitatea absolută a individualității creatoare, idee care a căpătat îndeosebi în timpurile din urmă (chiar și în cadrul psihanalizei, de pildă teoria arhetipală a lui Jung), mai multe interpretări.

Cît privește problema *factorilor ontici,* dată fiind preocuparea noastră din capitolul de față, trebuie să ne întoarcem din nou la subconștient. Vom constata că cercetările de specialitate, în majoritatea lor filozofice, psihologice, sociologice, medicale (poate înainte de toate) atribuie subconștientului accentuate funcții formative. „Inconștientul trebuie luat' ad-literam', ne spune o autoare comentînd tezele psihanalitice ale lui J. Lacan. În acest fel, considerat în complicațiile sale, el ne dezvăluie înlănțuiri, legături de la termen la termen, care alcătuiesc structura limbajului". [21] Orice structură reprezintă o semnificație. Aceasta înseamnă că în zonele abisale au avut loc procese complexe de elaborare și (de ce nu ?) de autoelaborare a semnelor în sisteme, în așa fel încît acestea să devină structuri comunicante, limbaje. Deoarece problemele de această natură, în planul subconștientului, sînt destul de complexe, ne propunem să le rezumăm și să reținem doar cîteva dintre ele, utile, sperăm, pentru discuțiile noastre legate de gîndirea etnologică : a) infinita complexitate a proceselor subconștiente. Este o idee formulată întîi de Jung, spre a susține, împotriva lui Freud, (la fel de convins de prevalența subconștientului asupra conștientului, dar din perspectiva intensității pulsațiilor,

Scanned with OKEN Scanner

a vitezei de combinare ori de mutație a acestora, fapt reglat de așa-zisa „lege economică) —, ideea de „necuprinsă întindere și adîncime a subconștientului, asemenea unui Ocean deasupra căruia se află conștientul, epidermă superficială și plutitoare". [22] Afirmația o regăsim și în lucrările mai noi : „Faptul principal asupra căruia înțelegem să stăruim este că viața subconștientă și stările sufletești de tensiune joasă sînt calitativ mai complexe și mai bogate decît stările de conștiință clare și de tensiune înaltă". [23]

Diverse compartimente ale culturii tradiționale confirmă asemenea constatări. Fără a intra în amănunte, să se observe comportamentul diferențiat a doi indivizi care nu se află la același nivel al culturii tradiționale : cel aparținînd unui strat *mai de jos* se va distinge printr-o mare bogăție de reacții spontane, justificate de un sistem cultural a cărui coerență nu transpare la nivel particular (rămîne confuz la acest stadiu), — ci la nivelul totalității. Trebuie să-ți imaginezi reacția întregii colectivități, într-o situație dată, pentru a realiza perfecta integrare în tot, și funcționarea ideală a sistemului. Individul se află înglobat în totalitate asemenea valului într-un ocean. Acesta își mișcă apele din străfunduri la suprafață, astfel că fiecare moleculă este, pe rînd sau deodată, și val și ocean. Cel care aparține unui nivel mai ridicat pe scala tradiției, eventual culturii orășenești, va avea un comportament economicos, liniar, în aceeași situație, întrucît fiecare gest este cenzurat de rațiune. Teoretic vorbind, el poate substitui colectivitatea, în sensul de *tip reprezentativ*, ce ne apare prin cîteva trăsături înghețate, previzibile la nivelul grupului întreg.

În același mod se discută despre individualitățile creatoare în ceea ce privește opera redactată și de atenuare a personalității în cazul oralității. Pentru a ne da seama de semnificația stilistică a celor două categorii de creații, vom constata că cele trei categorii de elemente obișnuite în analizele psihanalitice : operă, creator, cadru (e) etnic (e) comportă variații semnificative privind discuția de față : în creația scrisă, primele două elemente apar definite, ultimul fiind difuz ; dincolo, situația se inversează, după schema :

Scanned with OKEN Scanner

creație redactată : + + — (operă, creator, cadru etnic)

creație orală : — — + (" " ")

Poemul *Luceafărul* este o operă individualizată și trimite precis și sigur la autorul ei unic, Mihai Eminescu. Cadrul etnic este definit de biografie și de limbă, cultura fiind difuză, eclectică. Cealaltă mare capodoperă a literaturii române, *Miorița*, apare într-un număr indefinit de variante, care au circulat și circulă la toate nivelele etnicului situate spațio-temporal. Autorul ei s-a refugiat în mit. Devenind cînd păstor, cînd agricultor, schimbîndu-și rolul din simplu colportor în creator, încercarea de identificare a lui ar ține de domeniul speculațiilor. Cel de al treilea element, etnicul, este prezent pe toate planurile : creație (limbă), autor, cultură.

Dacă am relua discuția pe tema creație artistică — invenție tehnică, diferențele de stil în producerea proceselor, la nivelul celor două instanțe, conștient-subconștient, ne-ar apare, firește, mult mai pregnant. Precizăm, cum am mai făcut-o, că este vorba de chestiuni de conținut, de varietatea actelor, încadrabile în scheme structurale specifice, și nu de ierarhizarea lor valorică.

b. Tot Jung era de părere, și ideea a fost preluată, că subconștientul se prezintă mai stabil, și mai coerent chiar decît conștientul. El invoca, și pe bună dreptate de data aceasta, perioadele de somn și de oboseală, cuprinzînd mai bine de jumătate din viața individului. Ele întrerup sau atenuează activitatea normală a conștientului. „Inconștientul, din contra, susține autorul teoriei arhetipale. este o stare constantă, durabilă, care, în esența sa, se perpetuează după propriul său model ; continuitatea sa e stabilă, ceea ce nu se poate pretinde conștientului. Cîteodată activitatea conștientului cade oarecum sub zero și dispare în inconștient, unde ea se continuă sub formă de activitate inconștientă". [24] Dacă ar fi să dăm crezare acestor aserțiuni, și o facem cu unele rezerve, întrucît încă ne aflăm pe un teren ipotetic, ar trebui să vedem în citata continuitate și constanță prima autoîncercare a subconștientului de organizare a unor structuri paraconștiente. Următoarea s-ar caracteriza printr-o tentativă

Scanned with OKEN Scanner

de presimbolizare. Tot în termenii lui Jung, aceasta înseamnă că subiectul își construiește un *imago*, adică o modalitate proprie, oarecum deformată, datorită resurecției subconștientului, de reprezentare a unui lucru sau a unei persoane. Interrelația subiect-obiect deschide calea spre un șir întreg de achiziții, destinate să îmbogățească fondul psihic al individului, conturîndu-se ceea ce se numește inconștientul individual.

Din acest moment Jung se desparte de Freud. Pentru acesta din urmă, subiectul realizează o simplă fixație. El se oprește asupra unui eveniment din propria-i istorie pe care nu reușește să-l asimileze, deschizîndu-se calea spre libido și refulare. De aceea el recomandă clienților săi, în cadrul curei psihanalitice, să-i nareze un singur vis, sperînd ca în rețeaua lui de simboluri să descopere forma deghizată a întîmplării care a declanșat starea nevrotică. Mai tîrziu, probabil și sub influența lui Jung, pretindea că mitul personal poate fi identificat dacă sînt descifrate simbolurile din două visuri diferite ale aceluiași individ : unul din copilărie și altul din viața recentă. În momentul în care se repetă aceleași simboluri, și la Freud aceasta e lege, pot fi dezvăluite obsesiile, de obicei sexuale, ale pacientului. Este demonstrația pe care a făcut-o în mod magistral, în cazul de isterie obsesională al Dorei.

Pentru Jung, subconștientul devine obiect de studiu și emițător de semnale semnificative, după ce s-a produs conturarea mitului personalității. Spre deosebire de Freud, el cerea pacienților să noteze în carnete speciale fiecare vis pe care și-l puteau aminti. Din analiza tuturor acestora, el putea deduce, pe cale speculativă, că visurile individului, ca scheme structurate și ca simboluri, nu sînt izolate. Ele se află depozitate în fondul subconștient al tuturor popoarelor, sub formă de mituri, legende, povestiri, întîmplări senzaționale. Acesta este subconștientul colectiv care elaborează structuri semnificante, superioare, denumite arhetipuri. Cum autorul afirma că analizînd un mare număr de visuri a observat că acestea se reduc la un număr limitat de scheme, deci experiența onirică este structurată, ar fi interesant de constatat în ce măsură cataloagele internaționale de basme, organizate și ele pe

Scanned with OKEN Scanner

tipuri, confirmă mecanismele de elaborare ale subconștientului și în acest domeniu. Dar aceasta este doar o simplă ipoteză de lucru.

Datorită acestor posibile structurări, deducem că factorii ontici se află implicați în totalitatea subconștientului. Dar, în afară de aceasta, el se afirmă printr-o serie întreagă de procese specifice, cum bine se știe, forme deghizate ale realului, astfel încît putem cunoaște și activitatea lui parcelară, nu numai de ansamblu. Fără intenția de a propune vreo schiță tipologică a acestora (pot fi consultate în acest sens, cu mai mult folos, tratatele de psihiatrie, de onirologie, de știința literaturii, de critică de artă), vom reține doar cîteva din aceste aspecte parcelare : psihozele și nevrozele, visele (elaborări ale subconștientului mai mult sau mai puțin sub stare nevrotică), creațiile artistice (acut ori vag onirice). Toate acestea, izomorfe la prima vedere, prezintă cîteva trăsături comune, îndeosebi în planul limbajului. Cele trei categorii de autori, bolnavul, visătorul și artistul, creează modele de comunicare în care se află incifrată viața psihică a fiecăruia. Lor trebuie să li se adauge o a doua categorie de autori și interpreți totodată, medicul psihiatru și criticul de artă. Aceștia decodează semnele de ordin *secund* furnizate de *pacienți* și elaborează un alt model de limbaj. Faptul prezintă o importanță capitală, cel puțin pentru psihoterapie, întrucît natura interrelațiilor verbalizate medic-pacient poate hotărî asupra destinului curei psihanalitice. „Această interpretare, constata un distins psiholog, face ca pacientul să aibă o atitudine de satisfacție față de durerea sa fizică. Se înțelege că ambele *interpretări,* a pacientului ca și aceea a medicului, sînt acte *psihice,* de natură deosebită de a durerii provocate (cauzate) de procesul organic. Cauza durerii rămîne aceeași ; durerea, însă, se schimbă datorită schimbării atitudinii față de ea, datorită semnificației durerii. Procesul fiziologic este cauza durerii, însă durerea nu este cauza interpretării bolnavului și nici interpretarea medicului — cauza optimismului pacientului". [25] Observația, aparținînd lui Vasile Pavelcu, a putut fi confirmată de practica clinică. Este de reținut următorul caz ilustrativ relatat de doctorul psihiatru Petre Brînzei : „Un student expune o docu-

Scanned with OKEN Scanner

mentată observație din care rezultă că bolnavul examinat ar fi afectat de o gravă deteriorare mintală.

Reluînd împreună examinarea bolnavului respectiv, pe măsură ce discuția avansa, studentul devenea tot mai intrigat spre a culmina cu exclamația :

— Dar mie mi-a răspuns cu totul altfel !

Exclamație la care bolnavul a intervenit prompt cu următoarea precizare, aparent surprinzătoare :

— Pardon, eu am răspuns cum ați întrebat dumneavoastră !". [26]

Dar psihozele, nevrozele, visele, creațiile artistice, manifestări ale subconștientului individual ori colectiv (în cazul artei și al conștientului) se și deosebesc între ele, atît în ceea ce privește organizarea structurală a textelor, cît și în semnificația acestora. Spre exemplu, nevrozele, psihozele, la care ar trebui să adăugăm și activitatea psihoplastică, realizează formele de comunicare în funcție de demodularea personalității umane. Acest lucru a fost subliniat atît de Freud cît și de Adler. Primul constata că „nevrozații eșuează acolo unde normalii se impun fără dificultate". [27] Celălalt opune și el nevrozatul omului normal, aducînd explicații mai rezonabile. După Adler, nevrozatul nesocotește realitatea pentru a-și găsi un scop în ficțiune, urmare a refulării, pe cînd „omul sănătos nu utilizează ficțiunea decît pentru atingerea scopului real". [28]

Opoziția este, deci, de natură atitudinală față de realitatea obiectivă și conștiință. De aici și simbolismul manifestărilor psihopatice, indiferent dacă simbolul apare ca semn al integrării ori al desintegrării esenței umane, în sensul că orice gest se înscrie în sfera comunicării, devine interpretabil. „Patologia psihică, ni se spune într-o lucrare de specialitate, este, sigur, și mult mai puțin un defect instrumental. Dezastrul e pe toată întinderea ființei, deși noi sîntem obișnuiți să-l citim sectoral. Iar comprehensiunea bolii psihice implică, astfel, criterii semantice, metasemantice și ontice. Persoana în normalitate și boală nu poate fi înțeleasă în afara unui orizont circular și anume : firescul psihic-boală-limbaj-lume". [29] Dacă reținem și ideea lui Jean Piaget că „dezintegrările patologice se efectuează în general în ordine inversă in-

tegrărilor psihogenetice“ [30], avem deplina convingere, nu numai afirmată, dar și experimentată, privind valoarea minus a constructelor psihopatice. În aceeași direcție se înscrie și experiența lui Constantin Enăchescu, care a urmărit clinic activitatea psihopatoplastică. El a observat că stilul autorilor capătă elemente inedite în raport cu evoluția bolii, în așa fel încît desocializarea limbajului se produce odată cu desocializarea individului. Creația psihopatică (de obicei este preferată pictura) „are valoarea unui veritabil 'barometru psihologic', înregistrînd toate oscilațiile psiho-dinamice ale personalității bolnavului — artist“. [31]

Cît privește legimitatea abordării artei în general, din perspectiva nevroticului, aceasta ni se pare o chestiune foarte improbabilă, deși există autori care consideră orice creație expresia unui sindrom nevrotic. Chiar și un cercetător ca Norbert Groeben, destul de prudent în ceea ce privește aplicarea tezelor psihanalizei la fenomenul artă, se exprimă adesea în termeni destul de echivoci, iar Petre Brînzei, în lucrarea citată, pledînd permanent pentru normalitate, în baza conceptului bio-psiho-social, ilustrează diferite maladii cu capodopere ale picturii universale : schizofrenia cu *Țipătul* lui Eduard Munch ; *parafrenia* cu *Nebuna* de Géricault ; alcoolofilia cu *Absintul* de Edgar Degas ; puerperalitatea cu *Două femei alergînd pe plajă* de Pablo Picasso ; starea maniacală cu un fragment din *Stultitia,* frescă de Giotto aflată în Capela Madona Dell'Arena-Padova etc. Exemplele respective, foarte inspirat selectate, par să fie în acord cu cele din *Psihologia activității psihopatoplastice* de Constantin Enăchescu.

Ne raliem acestui procedeu de interpretare psihopatologică a artei, de la caz la caz, adică pornind de la text, de la obiect. Pentru că și aici este o chestiune de bipolaritate și de izomorfism. În folclor, de pildă, există fenomene de psihoză colectivă, ca spaima provocată de ciumă sau de strigoi, cazurile de magie neagră, viziunile fantasmatice provocate de rusalii, isteriile războinice întreținute sistematic printre tinerii organizați în corpuri speciale de luptă. Alte compartimente ale folclorului se înscriu în sfera realităților psihice *normale,* deși sînt expresia aceluiași subconștient colectiv. Etnicul, în învolburata sa

Scanned with OKEN Scanner

existență milenară, a creat o mare varietate de sisteme de expresie pe care le-a adecvat împrejurărilor concrete ale vieții. Astfel, ilogicul unor forme de manifestare, ca isteria războinică, starea obsesională din doinele de înstrăinare, psihozele delirante din dansurile ritualice străvechi etc., se transformă în necesități sociale, din motive de socioterapie, dar și pentru că toate acestea se află în ordinea organismului. Tot așa cum colectivitatea a inventat o *enciclopedie* de cunoștințe, ea este în același timp stăpînă pe un întreg univers de stări psihice.

Visul nocturn dispune de un domeniu de afirmare și forță de elaborare mult mai întins decît nevrozele propriu-zise, fiind el însuși o variantă a stărilor nevrotice. Se distinge prin funcții ontic-integratoare, pe cînd nevrozele și psihozele duc la „îngustarea libertății de mobilitate semantică" la o „ne-necesară legare între gîndire și fapt". [32] Visul, stare crepusculară a subconștientului, găsește necesitatea alcolării proceselor cognitive, și în acest sens realizează constructele sale. Tot Freud a descoperit, bazat pe practici empirice (ocultații mai vechi), dar plasînd problema în cadrul limitat al intrapsihicului, că visurile au un sens care poate fi descifrat. „În Antichitatea clasică ele erau foarte prețuite ca prevestitoare a viitorului". [33] Autorul introduce conceptul endogenic și dinamic, *munca de vis,* ce produce patru procese fundamentale și ar reprezenta, după caz, conținutul latent sau manifest al activității onirice : *condensarea, deplasarea, procedee de figurare, elaborarea secundară.* Primele două favorizează exprimarea metaforică și respectiv metonimică, formele limbajului. În accepțiunea lui Freud, limbaj înseamnă orice termen cu valoare simbolică, încărcat de pulsațiile eului, din configurarea celei de a doua topici. Pentru Jung limbajul visului este același cu al mitului, avînd un pol în conștient și altul în subconștientul colectiv. Acest determinism foarte mediat îl hotărăște pe Jung să propună o nouă tehnică de interpretare a visurilor, în care să se țină seamă de formele fixe, stabile (arhetipurile) și de materialul fluctuant furnizat de situațiile concrete. „Visul, ne spune marele dizident al lui Freud, ne relevă fața inconștientă și complementară, adică

Scanned with OKEN Scanner

ceea ce conțin materialele constelate în inconștient, prin situația conștientă momentană". [34] Dacă pentru Freud visul înseamnă „via regia" (cum o numea), către subconștient, la Jung este totodată și calea de acces spre conștiință. În acest sens, autorul dezvoltă un mare aparat metodologic, riguros și bine articulat, căruia cercetările ulterioare i-au adus doar adaosuri și rectificări. Ca regulă euristică generală, „eu mă întreb care este atitudinea conștientă care apare compensată prin vis. Făcînd aceasta stabilesc un raport dintre cele mai strînse între vis și situația visătorului ; eu ajung pînă la a pretinde că este imposibilă interpretarea unui vis, chiar și într-o manieră foarte aproximativă, dacă se ignoră situația conștientă. Numai cunoașterea situației conștiente permite precizarea semnului sub care trebuie plasat conținutul inconștient. Căci visul nu este un eveniment izolat, total scindat de starea vigilă și de caracterele sale. Dacă aceasta ne apare astfel, este urmarea incomprehensiunii noastre, o pură iluzie subiectivă. În realitate, domnește între conștient și vis o strictă cauzalitate și o întrepătrundere de relații de o extremă finețe". [35]

De aici rezultă și funcțiile visului ca „transpoziții simbolice ale realului, prin intermediul unei scheme" [36] arhetipale, ar spune Jung. Profesorul elvețian distinge două categorii funcționale, una *compensatoare*, caracterizată prin încercarea neizbutită a subconștientului de transferare a informației asupra conștientului, și funcția *prospectivă* (anticipativă, reductoare), prezentă în „marile visuri", elaborate de personalități ale colectivităților arhaice, magi, regi, ostași, pe care aceștia le folosesc apoi ca program pentru activitatea viitoare a obștiei. În general, sînt considerate semne divine, ca în *Biblie*. Basmele românești folosesc adesea în țesătura lor motive ale „visurilor mari" : bătrînul împărat visează și apoi ordonă clădirea unei biserici, modul cum poate fi adusă o plantă miraculoasă pentru propria-i însănătoșire etc. De aceea poate avea dreptate un grup de onirologi care afirmă că visele precognitive pot fi suspectate adesea de șarlatanie. [37] Dar aceiași autori, analizînd visul paradoxal de tip REM, constată „o similitudine între modul de funcționare a

Scanned with OKEN Scanner

creierului și a computerului. Astfel, din compararea experienței prezente cu experiențele trecute (memoria recentă cu datele vechi de memorie) rezultă o serie de soluții, din care cele mai plauzibile ar putea fi visate". [38]

Informația interesează și pentru completarea repertoriului de funcții îndeplinite de materialul oniric. Este vorba de facultatea visului de a stoca informațiile, asemenea oricărui mecanism de retenție. Aceasta se bazează pe un efort de *consolidare menzică,* [39] ducînd uneori la un fenomen de *hipermnezie,* [40] la un volum computerizabil de informație. Aspectul mnezic al visului, și fortifiant pentru viața psihică, în sens compensatoriu, explică părerile onirologilor privind necesitatea de a visa. Somnul fără vise blochează activitatea psihică normală, schimburile de informație neurofiziologică și imagistică dintre subconștient și conștient. Visul, proiectînd datele cunoașterii în spațiul intrapsihic și eliberîndu-le de sub controlul riguros al logicii, construiește o imagerie proprie, ciudată, derutantă, în care omul încearcă să descopere reversul propriei activități diurne. El nu înseamnă numai readucerea în memorie a unor arhetipuri junghiene, dar și reelaborări individuale în consens cu umanitatea. De aceea s-a și bucurat de mare cinste în culturile tradiționale și continuă să rețină interesul omului modern, mai ales de cînd psihanaliza a reușit să și-l apropie prin tehnici adecvate de interpretare. A visa înseamnă tot un mod de a gîndi, în imagini, și nu trebuie să scape observației întrucît îl privește pe om. În acest sens se exprimă și unii dintre autorii citați : „Nevoia de a visa ar trebui să fie conceptualizată ca o nevoie a eului de a-și completa o experiență organizată și semnificativă, deservind o funcție vitală, integrativă". [41]

Nu putem încheia acest subcapitol fără a semnala existența unui tip de visător cu totul aparte. Este Solomonarul, personaj ciudat care își duce viața de rătăcitor prin satele tradiționale românești. Prezența lui se simte peste tot, iar pe timp de secetă este așteptat cu înfrigurare la fiecare casă, într-un fel de stare nevrotică generală, încît nu se poate ști exact cine pe cine visează. Apare rar. Oamenii înțeleg că vine direct din școlile subterane ale lui Satan, unde își însușește știința de a visa și com-

bina universul. Dar, de fapt, el vine din subconștientul colectiv ca să regleze barometrul psihic al oamenilor. Are ochii albaștri, simbol al romanticului predestinat, înfățișare pipernicită și cere lapte de pomană. Universul stă în degetul lui mic. Tulbură cerul sau îl limpezește în funcție de ospitalitatea oamenilor, de satisfacerea modestei sale pretenții de vămuire. O tipologie a legendelor despre solomonar a publicat Ion Taloș într-un studiu riguros și în perspectivă comparată. [42] Ipoteza autorului, că Solomonarul, datorită comportamentului și vieții austere pe care o duce, ar descinde din preoții daci, călători prin aer, merită toată atenția. Asemănările sînt într-adevăr frapante.

Visul diurn (sub forma reveriei ori a creației artistice), poate fi și el încadrat între aceiași parametri freudieni, dinamici și transformatori ai „muncii de vis" ; *condensarea* de semnificații într-o formă figurativă, *deplasarea* semnificației de la un element verbal la altul, *procedeele de figurare,* în sensul de proiecție și diversificare imprevizibilă, fantasmatică a formelor de expresie, *elaborarea secundară,* adică acele procese psihice, normale, care, sub influența deformatoare a subconștientului sînt transferate într-o manieră deghizată, secundă, în simbolica visului. Semiologia medicală identifică în *condensare* o modalitate de exprimare metaforică, nu atît prin tehnica substituției, așa cum este definit în poetică acest element de limbaj figurat, (deoarece faptul se subînțelege la Freud), cît prin capacitatea unuia și aceluiași cuvînt de a comunica o pluralitate de sensuri. Proverbele în folclor se supun unui regim asemănător. Numai că aici cuvîntul concentrează mai multe situații, morale, sociale etc., pe cînd în psihanaliza lui Freud termenul lexical marcat cu semnificație trimite la un singur moment (fixație) din biografia îndepărtată a individului. Situația critică poate fi descifrată, în fond, prin lectura unei familii de cuvinte(tehnica asociației) care se alungă unul pe altul ca într-un carusel (starea obsesională). În felul acesta, metafora freudiană se deschide ca un evantai către limbaj, pe cînd cea literară (folclorică) se desface spre realitatea concretă.

Scanned with OKEN Scanner

Deplasarea își are corespondentul plastic în metonimie. Eul, în conflict cu sine însuși, nu are răgazul să rezolve problemele cunoașterii, de aceea plutește pe deasupra realității, selectează cîte un element specific, în intenția ca partea să reprezinte întregul. Medicul V. Predescu numește aceasta *fugă de idei* ce „se caracterizează prin faptul că asociațiile se fac la întîmplare, după aspecte superficiale, după asonanță, rimă, localizare în timp și spațiu sau după contraste facile. Bolnavii vorbesc mult, de obicei cu voce tare". [43] Ca exemplu de *fugă de idei* autorul citează următoarele versuri cvasifolclorice :

„Cum a dat zăpada
S-a topit și iarba.
Luna după colț apare,
Ieși, neicuță, la plimbare ;
Eu te-aștept în drumul mare.
Du-te, neică, la culcare !"

Din cel de al treilea termen, *figurarea*, suprarealiștii și-au extras principiile artei lor fantasmatice, în vreme ce al doilea le-a servit la completarea programului, în sensul deplinei libertăți de creație, a dicteului automat. André Breton, el însuși medic la origine, mitiza în vestitele sale manifeste cuvintele și oamenii, construind fraze mai mult exclamative și castele mai mult iluzorii : „Chère imagination, ce que j'aime surtout en toi, c'est que tu ne pardonnes pas", sau : „Tranchon-en : le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau". [44] De aceea suprarealismul manifestelor este conceput oarecum tendențios în contemporaneitatea tîrzie a lui Freud, cel folcloric fiind dintotdeauna organic. Exemplu grăitor în această privință îl constituie fondul de arhetipuri, modele de elaborări secundare totodată. În *Biblie* se spune că Dumnezeu a făcut omul după chipul și asemănarea sa. Subconștientul colectiv a realizat în acest caz un plan de secundaritate a lumii în raport cu transcendența divină. Al doilea plan de secundaritate se stabilește între omul creator și opera sa ; cînd o generație artistică se revendică de la alta, se naște iarăși un plan de secundaritate, cel puțin iluzoriu.

Scanned with OKEN Scanner

În concluzie, factorii ontici pot fi identificați la două nivele, în ultimă instanță aspecte ale uneia și aceleiași realități : la nivelul subconștientului, în cazul în care îl privim pe acesta în relație cu cealaltă instanță, conștientul, și apoi în direcția celor trei manifestări de bază ale subconștientului : psihozele, nevrozele, visurile nocturne visurile diurne. Le-am recunoscut valoarea lor ontică întrucît subconștientul, organizîndu-se pe sine în structuri semnificante, în baza factorilor endo-exogeni, adîncește munca de integrare sau de dezintegrare, după caz, în toate compartimentele sale. Eforturile de structurare fiind funcționale din punct de vedere socio-cultural, ele sînt și procese ale creativității.

II. Raporturi interdisciplinare

Aspectele psihologice ale vieții artistice creează dificultăți în operațiile de analiză empirică a textelor, întrucît ele apar adesea într-o formă deghizată, amalgamată, formal subordonată altor factori. Noi vorbim despre elementul social, politic sau de expresivitatea textului, iar psihologicul îl rezervăm pentru analiza așa-ziselor cazuri de conștiință (de pildă, personajele Leiba Zibal : *O făclie de paște*, Emil : *Pădurea spînzuraților* etc.), fenomenele impunîndu-se observației noastre în funcție de concretețea unor acte particulare : socialul, politicul, psihologicul. Este ca și cum am cerceta sindromul în sine și nu ne-ar interesa etiologia bolii. Emil ne apare ca un caz datorită somaticii comportamentului său, analiza insistînd asupra acestui fapt și simplificînd în cel mai bun caz aspectele de natură exogenă, mult mai complexe și ilustrative pentru istoria socială și culturală a Ardealului, ca și pentru viața intimă a personajului. În realitate, este un aspect al psihologiei artei în general (Groeben), factorii psihici fiind totdeauna prezenți în structura limbajului, fie în forme latente, fie manifeste. Identificarea lor reală constituie un pretext ideal pentru cercetarea interdisciplinară.

Scanned with OKEN Scanner

Este vorba de acele discipline specializate în a releva interrelația faptului psihic, a faptului social și a faptului limbă, structurînd, laolaltă, în ordine sociodinamică fenomenele de invenție artistică.

1. *Psihanaliză și sociologie (Factorii endo-exogeni).* Esența umană evoluează în raport cu doi factori : natură și cultură, adică de la starea de animalitate spre cea de a doua natură, existența socială, de care începe să depindă din ce în ce mai mult. Pe scurt, faptul este posibil întrucît funcțiile fundamentale, biotice și psihotice (asigurînd procesele vitale : conservare, reproducție, adaptabilitate), cu care este înzestrat tot regnul zoo, au un cod embriogenetic limitat la celelalte viețuitoare, înghețat la un anumit nivel, și nelimitat la specia umană. Hominidul are revelația obiectului de care se fixează (nu în sensul freudian de fixație), pulsativ, pe bază de activitate senzori-motorie (Jean Piaget) și începe să construiască o nouă realitate, diferențiată calitativ de cea anterioară. Astfel, funcțiile neurofiziologice joacă un rol hotărîtor în desprinderea omului de cadrul natural originar, de animalitate. El se ridică „din ne-numire", cum observă doi autori citați mai sus,[45] spre o lume a valorilor, organizarea socială și limbajul constituind însemnele caracteristice.

Desprinderea (sistem de transformări și nu act mecanic) provoacă mutații identificabile întîi de toate pe plan psihic. Individul, devenit om, adică socializat, conservă în continuare funcțiile biotice, rămînînd doar pe această cale solidar cu celelalte viețuitoare, dar, spre deosebire de ele, își modifică și funcțiile adaptative și întreaga structură psihică, întrucît programul său de integrare s-a modificat și s-a întregit : el cuprinde atît mediul natural, cît și cel social, cu prevalența progresivă a acestuia din urmă. „Cu alte cuvinte, trecerea de la animalitate la umanitate înseamnă un mod de stocare internă a experienței speciei, sub forma unui patrimoniu genetic de aptitudini comportamentale, inexorabil limitat de înceata dezvoltare a speciei. Se adaugă și se substituie treptat un mod ultrarapid de *stocare externă* sub forma unui patrimoniu social de obiecte și de relații care reprezintă un capital psihic despuiat de formele și limi-

Scanned with OKEN Scanner

tele individualității psihice. Contrar animalității, ceea ce acumulează umanitatea nu ține *direct* de ordinul comportamentului, ci constă din realități sociale în care psihismul este în aparență stins, negat în chip formal, în așa fel încît fiecare individ trebuie să le restituie această formă psihică, apropriindu-și-le, asimilîndu-le, spre a se ridica la nivelul comportamentului atins de umanitate, pornind de la animalitate nativă". [46]

Însăși psihologia ca disciplină generală a psihicului trebuie să se subîmpartă în ramuri. În cazul în care psihicul se identifică integral cu conștiința, cum sînt de părere M. Ralea și T. Herseni, psihicul uman este în întregime social, [47] cel al animalelor și al omului „elementar" fiind nespecific, adică nesocial. În baza acestor delimitări, oarecum forțate, autorii citați încearcă să circumscrie domeniul psihologiei sociale, disciplină avînd ca axă referențială **tripticul de factori bio-psiho-sociali**, (formulați prima dată de I. C. Parhon și preluați ca ipoteză de lucru de *Serviciul psihosocial*, centrul de cercetări interdisciplinare înființat pe lîngă spitalul de neuropsihiatrie de la Socola. De reținut că un grup de psihologi și de medici psihiatri își desfășoară munca de cercetare printre grupurile sociale, adoptînd tehnici de lucru specifice psihologiei, dar și sociologiei).

Tripticul de fenomene bio-psiho-sociale, pe care Petre Brînzei îl consideră un concept „dinamic și totodată unitar" [48], înglobează și factorii endo-exogeni, de adaptare și determinare. Aceștia diferă de la un cîmp de acțiune (psihic) la altul (social), în sensul că determinismul lor nu este identic [49] și nici nu are aceeași valoare pe axa filogenezei. Dacă în perioada desprinderii de animalitate psihicul avea un rol hotărîtor, determinant în diriguirea hominidului spre social, reușind să regleze sistemele de relații incipiente și lente, după constituirea mecanismului social acțiunile individului capătă sens numai prin raportare la cadrele sociale în care se află integrat. Fenomenele sociale încep să se desfășoare într-un ritm superior celor psihice generale ori individuale, de unde și posibilele dificultăți de adaptare la nivelul aparatului.

Scanned with OKEN Scanner

De aici și problematica diferită, din punctul de vedere al sanogenezei, care stă în fața *psihologiei generale* în comparație cu *psihologia populară*. Fenomenele de eșec adaptativ se desfășoară într-un mod mult mai violent în societatea modernă decît în cea tradițională, începînd de la bolile profesionale, și continuînd cu unele prejudecăți instituționalizabile, socializate, de pildă cultul personalității, pretext pentru diverse manifestări colective delirante ; reluînd maladiile profesionale, care cunosc la origine fenomene subiectivizate, (spre exemplu, tot maladiile profesionale), însă motivate de suprasolicitarea nervoasă (cadrele de predare, angajate în diverse forme ale învățămîntului), și încheind cu unul dintre aspectele ineficienței muncii didactice, și anume periclitarea raporturilor dintre generații : modelul părinți-copii, profesori-elevi.

Psihologia populară are un caracter mai puțin programatic, în sensul că nu este obligată să intervină sistematic în echilibrarea mecanismului. Organismul își rezolvă singur problemele de sanogeneză. Faptul se explică și prin poziția specială, ca să nu spunem privilegiată, a materialului uman : prevalența condiționării naturale față de cea socială. Cuvîntul angajat în diferite tipuri de constructe (forme verbalizate, creații artistice, sentințe, adică incursiuni filozofice), își îndeplinește funcțiile curative deloc neglijabile la nivelul sistemului. În tradiție, socialul nu comprimă niciodată individualitatea, întrucît aici operează în chip egalitar naturalul-psihicul-socialul. De aceea nici nu apar fenomene de șoc adaptativ ca în societatea modernă hiperindustrializată. Anomaliile se produc, firesc, doar în cazurile de aculturație, migrație, bejenie, deportare. Doina de înstrăinare, matrimonială (căsătorie) ori profesională (ostășie) este expresia unei crize de adaptare, cum a observat și Lucian Blaga, rezolvabilă prin sistemele de autoreglare ale organismului social. Un text ca „Taci, mireasă, nu mai plînge“, prin funcția de demonetizare a situației tragice, are efectul unei veritabile „cure“ psihanalitice, ținînd de socioterapie.

Scanned with OKEN Scanner

2. *Psihanaliză și semiologie.* Funcția de simbolizare a socialului a fost sesizată, paralel cu Saussure, și de Freud, iar de la acesta încoace simbolul a devenit „o noțiune care predomină problematica psihanalizei". [50] Evident, dacă lărgim sfera observației, va trebui să constatăm că simbolizarea reprezintă o funcție vitală, comparabilă cu cea biotică sau psihotică, și că fără aceasta este imposibil de gîndit evoluția ființei umane. Nici conștientizarea realității, operație strict psiho-logică, nici consecința firească a acestui proces, stocarea de informație la nivel filogenetic ori ontogenetic, nu pot fi concepute fără funcția de simbolizare. De aceea, orice semiotică, fie ea și cu intenții epistemice, de tip Foucault, nu se poate întemeia numai pe datele suprastructurii, ci, înainte de toate, pe cele ale culturii, în cadrul căreia psihicul are un rol structurant însemnat, corelativ cu factorii sociali.

Deoarece psihicul se dovedește a fi mai conservator în societatea hiper tehnicizată decît factorul social, se explică aderența artei moderne și a gîndirii în general la simbolica tradițională. Peste tot se produce o „eternă întoarcere" (M. Eliade), iar psihocritica (Ch. Mauron), ca și cercetarea topoistică (R. Curtius) sînt la fel de îndreptățite să releve formele stabile care atestă primaritatea culturii. De aceea mișcările artistice din diverse timpuri își propun, în programele lor direcționale, să redescopere diferite structuri de limbaj, eventual să reconstituie realitatea logosului. Este un mod de implicare în psihismul colectiv, creator de ordine și de semnificație. În baza aceluiași psihism colectiv, tradiția a impus anumite tipuri de comportament semantic diferitor categorii de forme verbalizate. Spre exemplu, cuvintele de origine latină aflate în fondul principal și desemnînd așezări, ocupații, obiceiuri, norme de conduită, se disting printr-o mare capacitate de reprezentare, incomparabil mai mare față de termenii proveniți din alte surse : casa (casa domnului, casa dorului, casa apelor, casa șerpilor etc.), apă (neagră, vie, moartă, neîncepută, apă tare, apa sîmbetei). Formele combinate pot fi înlocuite cu altele noi, cele de bază însă (casă, apă, soare, om) rămîn în uzaj.

În alte cazuri, pentru a da autoritate unor construcții verbalizate, în special toponimice, psihologia populară

Scanned with OKEN Scanner

operează într-un mod cu totul aparte, realizînd dublul proces de instituționalizare cunoscut sub denumirea arhaizare-contemporaneizare (Petru Caraman); se adaugă și o legendă, toponimicul transformîndu-se în topomitic, iar antroponimicul în antropomitic: Valul lui Traian, Gorunul lui Horia, Stînca lui Coroi. Nu este suficientă, deci, prezența obiectului ori a fenomenului, lege general-valabilă pentru pătrunderea cuvintelor într-o limbă, ci și de o întîmplare mai mult sau mai puțin senzațională, întrucît psihicul colectiv are predispoziția de a se lăsa impresionat în diverse situații, pentru declanșarea tuturor energiilor sale latente: „Forța materială a semnului, simbolului sau a modelului, este cu totul redusă, luată separat de obiect. Forța lor rezidă în obiectul *(originalul)* pe care-l *reprezintă*. Rezultînd din relație și fiind o *reprezentanță*, semnificația psihică își dobîndește eficiența materială numai prin funcția sa de reprezentare. Trebuie să subliniem faptul că aici nu este vorba de o simplă asociație, legătură mecanică prin care mișcarea unei piese declanșează în mod automat pe alta". [51] Această constatare a lui Vasile Pavelcu este îndeosebi lămuritoare pentru psihologia populară, conservatoare în ceea ce privește procedeele de reprezentare. Ea selectează obiectul-model, apoi și-l integrează cu intenții epistemice, fie reconstituindu-l în imaginar, după schemele naturalului, fie transcriindu-l în formă fantasmatică, *deformată*. Dar și într-un caz și în celălalt, obiectul dă impresia de *praesentia*. Omul se află permanent înconjurat de lucruri sau de proiecțiile acestora, cu alte cuvinte există între simboluri. Așa trebuie înțeleasă și implicarea sa în lumea lucrurilor și a cuvintelor. Substitutul obiectului, simbolul, nu anulează impresia de prezență.

Aceeași psihologie populară a produs pentru nevoile sale de stocare de informație, la nivel social, o semiologie foarte elaborată, gestuală, verbalizată (audio-vizuală), prezentă în toate compartimentele culturii. Să citățm doar Apocalipsa, sistem complex de semne, cu ajutorul cărora spiritul colectiv construiește modelul imaginar al unui sfîrșit de lume, al unei „închideri" (Jean Piaget), moment tranzitoriu spre o altă „deschidere", fiecare moment, construit pe bază de pură convenție artistică, fiind

Scanned with OKEN Scanner

încărcat de semnificații particulare. Însuși aparatul social este un amplu sistem de semne, de roluri, de simboluri *încutiate*, perfect reglate. Deprinderea lor, care se face acționînd din interiorul sistemului, echivalează cu integrarea socială, cu cunoașterea însăși. Calitatea cunoașterii nu se apreciază în funcție de cantitatea înmagazinată de semne, de autenticitatea ori noutatea informației, ci de gradul de participație afectivă la viața obștiei (Lucian Blaga). Cuvîntul circumscrie tipul de acțiune. Aceasta ar rămîne o simplă numire, o literă moartă dacă n-ar interveni psihologia colectivă, impuls dinamic dînd sens faptei omenești, potrivit unei binecunoscute sentințe orale : „Vorbele sînt femei, faptele bărbați".

3. *Psihanaliză și lingvistică.* (Factorii de corelare). Pentru a asigura o bază etnologică discuțiilor noastre, să începem prin a cita următoarele exemple folclorice selectate din antologia de proverbe *„Apa trece, pietrele rămîn* [52], întocmită de George Muntean : „A vorbit și nea Ion, / Că și el e om" ; „Cînd îi vorbi puneți trei lăcăți : la inimă, la gît și la gură" ; „Cuvîntul întîi să-l ciopleşti, apoi să-l arăți" ; „Cuvîntul mînios la întristare e ca numele doftorului la zăcare" ; „De la omul cinstit e destul un cuvînt".

Am citat aceste exemple, și ne îndoim că selecția a fost ideală dat fiind corpusul limitat de texte de care ne-am servit (printre altele și pentru a atrage atenția lingviștilor asupra unui interesant și bogat material de interpretare din perspectiva disciplinelor lor : lingvistică generală, psiholingvistică, sociolingvistică). Problemele care ni se par, pe scurt, relevabile din perspectiva folclorului sînt următoarele : a) limba este un fenomen social. Acest adevăr științific a fost descoperit de multă vreme de „teoreticienii" limbajului folcloric. Lor li s-a relevat nu în urma unor studii sistematice, de laborator, ci din acțiune socială și din nevoia umană de comunicare, cea mai sigură și mai practică metodă interdisciplinară, întrucît fenomenul limbaj, în manifestarea lui vie și transformatoare, angajează în mod firesc toți factorii complementari, ca și pe producătorii de informație (emițători-receptori) în rolurile lor concrete. Legiuitorul tradițional,

Scanned with OKEN Scanner

cel care reglementează funcţiile limbii, stabileşte condiţiile *de timp* (cînd trebuie rostit cuvîntul : în momentul cînd este bine gîndit şi simţit) şi *de loc* (în raporturi sociale normale, astfel încît calitatea de om să poată fi pusă în evidenţă) şi *de rol* (sînt consemnate două categorii tipice de roluri : al înţeleptului, care trebuie ascultat şi al nerodului, demn de ironizat pentru incapacitatea lui de a transmite mesaje). b) limba este expresia cugetului, cuvîntul trebuind să fie gîndit bine, „ţinut sub lacăte" înainte de a fi rostit. În limbaj psihologic înseamnă că aparţine activităţii nervoase superioare (Pavlov). De aceea psihologii îşi revendică limbajul pentru obiectul lor de studiu. Ei îl consideră „un proces prin excelenţă psihologic",[53] condiţionînd fenomenele de conştientizare.[54] Din punct de vedere filozofic, limbajul constituie vehicolul dar şi instrumentul de perfecţionare a gîndirii, astfel încît rostirea devine prin lucrarea ei de multe veacuri „o interminabilă sărbătoare a gîndului.[55] Într-adevăr, cum rezultă şi din formulele paremiologice, vorbirea se face preţuită atît ca act social, comunicativ, cît şi ca moment festiv din viaţa subiectului, fapt ce rezultă din cinstirea colectivă ce i se dă acestuia. c). Vorbirea se deprinde prin joc şi muncă asiduă. Este una dintre tezele de inspiraţie behavioristă pe care specialiştii în psiholingvistică o utilizează în cercetările lor.[56] Ca şi în predarea oricărei limbi, *legiutorul* din cadrul tradiţiei a intuit că deprinderea se bazează pe construirea reflexelor condiţionate, care determină, prin repetare, răspunsuri caracteristice. *Deceurile* şi *frămîntările de limbă* constituie modele de *învăţare operantă*, ele funcţionînd pe principiul încercării-repetării-corectării greşelilor. d) Una dintre funcţiile fundamentale ale vorbirii, dacă nu chiar cea mai însemnată, o reprezintă comunicarea. De aici rezultă şi numărul mare de sentinţe pe tema puterii de penetraţie a cuvîntului, încercîndu-se şi un fel de mitizare a lui, datorită construcţiilor tropice în care se află implicat. De observat că numai dorul, o altă categorie a psihicului popular, îşi mai construieşte contexte poetice similare. Oralitatea stabileşte şi codurile comunicării. Aceasta trebuie să fie rostită de actori

Scanned with OKEN Scanner

care îndeplinesc anumite condiții morale : omul cinstit, drept și important ca funcție socială, deține implicit și taina rostirii frumoase. Necesitatea utilizării cuvîntului *frumos* în relațiile sociale apare ca un leit-motiv în cultura folclorică, și nu este exclus ca ideea să fi izvorît din același fond de gîndire pe care l-am constatat cu prilejul analizei fragmentului din *Charmides*. Ca și terapeutica geto-dacă sau cuvîntul grec *sophrosyne*, vorbirea frumoasă îl face pe om drept, bun și înțelept : concepție sincretistă de tipul Kalocagatei. e). Oralitatea separă *vorbirea* de *scriere*, intuind diferențierea lor stilistică. André Martinet, referindu-se la relațiile de tip urban ale comunicării, susține că faptul se explică prin întîietatea primei forme de limbaj [57]. Fiind vorba de folclor, noi am adăuga și generalitatea exprimării orale, mai ales că poartă și o denumire consacrată : vorbire.

Cine este legiuitorul ? Din punctul de vedere al lingvisticii generale noțiunea nu poate fi acceptată. Ea nu corespunde realității. Se pare însă că se justifică psihanalitic : este *Celălalt*. Cel puțin așa ne propune Jacques Lacan. Este cineva care ni se adresează dintr-o experiență supraindividuală, adică de la nivelul subconștientului colectiv : „inconștientul este discursul celuilalt". [58] Căci ce altă interpretare poate fi dată expresiilor emblematice din paremiologie „vorba aceea" și „vorbaăluia". decît că discursul ce ni se propune aparține unui subiect supraindividualizat ? Dar Lacan s-a ocupat de scriere, deci de un anume stil al comunicării și a transferat problematica, în sens freudian, la nivelul ontogenezei. A descifra un text ori un simbol (pentru Freud-Lacan este același lucru) înseamnă să reconstitui actul scrierii în sens invers, din semnificat în semnificant, ipostaze ale reluării, pînă cînd subconștientul se transferă în conștient, operație cu care se încheie și cura psihanalitică, și decodarea textului. Tehnica substituțiilor propusă de Lacan și de elevii săi duce la un fel de carusel : limba-limbajul, scriitorul-lectorul-criticul devin, pe rînd, semnificant și semnificat, întrucît atît scrierea cît și descrierea constituie modalități paralele de transformare,[59] de construire și de negare a construcției.

Scanned with OKEN Scanner

Întrucît interpretarea lacaniană mizează prea mult pe ideea de inconsistență informațională a textului, ni se pare mai acceptabilă teoria arhetipală a lui Jung, dat fiind că subconștientul colectiv are capacitatea de a stoca informația și a se afirma ca un supraeu. Aceasta este și lecția proverbelor deja semnalată. Cînd artistul popular vorbește în numele *Celuilalt* el se depersonalizează și slujește *limbii*, în sensul ei general de *langue*. Sentințele urmăresc să transforme *limba* în *limbaj*, întrucît urmăresc scopuri integratoare în sfera limbajului, iar în termenii lingvisticii folclorice și ai psihologiei populare, să transforme *vorba* în *vorbire*.

III. MICROMODELE ANALITICE

Credem că deținem, în sfîrșit, un minimum de elemente pentru a încerca să efectuăm cîteva incursiuni analitice. Evident, nu vom insista în această direcție, pentru că ar însemna să ne abatem prea mult de la specificul lucrării. Ne-am fixat asupra *descîntecului*, *basmului* și *doinei* din simplă întîmplare, Și alte categorii folclorice puteau la fel de bine să fi selectate. Fiecare în parte ridică probleme psihanalitice specifice, căci cultura populară, unitară stilistic, își distribuie categoriile de text în raport de necesitățile funcționării mecanismului. Balada, de pildă, ca model de *spunere*, constituie și ea un discurs „al nimănui" (Jacques Lacan). Nefixată în timp și spațiu, ea „aparține tuturor", asemenea doinei (T. Maiorescu). Dar spre deosebire de descîntec și chiar de lirica elegiacă, elementul cenzură funcționează mai puțin rigid și în direcția conștientizării, așa încît se poate spune că există categorii folclorice în care subconștientul colectiv nu operează singur în sens texto-formativ, ci dublat de conștientul colectiv. Așa se și explică intervenția promptă a grupului de ascultători sau, în alte situații, a cetei de bătrîni judecători, interesați de reglementarea raporturilor normale din cadrul grupului social. Se întîmplă uneori ca aceștia din urmă să justifice acțiunea juridică, per-

Scanned with OKEN Scanner

fect conştienţi de utilitatea ei, dar în mod confuz, prin acel „aşa am apucat", deci transferînd asupra subconştientului colectiv (legea compensaţiei), un aspect semiasimilat al cunoaşterii. Cauzalitatea le scapă, sau poate au uitat-o : „Dar dacă în orice cuvînt există o parte de uitare, este vorba de uitarea noastră şi ea devine propria-ne amintire. Iar acesta e actul de cultură : să înveţi noutatea ca şi cum s-ar ivi din tine". [60] Iar baladeurul, convins de rolul său social, unic, expune o istorie trecută ca şi cum s-ar reprezenta pe sine.

a) *Descîntecul.* Sub raportul esteticii clasiciste, descîntecul reprezintă o experienţă lirică „nespecifică", [61] întrucît starea emoţională nu cunoaşte intervenţia formativă şi semnificantă a spiritului uman. Ea apare într-o manieră neelaborată, unidirecţionată, de o intensitate pulsativă proprie mentalităţilor primitive. Dar nici oralitatea nu a fructificat vreodată descîntecul în scopuri estetice. În această direcţie a fost valorificat doar de literatura scrisă modernă, căreia i-a convenit să conceapă în sens folcloric unele tehnici de invenţie, de inspiraţie psihanalitică şi, evident, suprarealistă.

Sub raport etnologic, descîntecele, aşa cum încă mai circulă în oralitatea vie ori cum, mai sigur, se cunosc din colecţii, se prezintă ca simple texte literare desincretizate, sărăcite de vechile lor semnificaţii magico-religioase şi culturale. Mai mult decît atît, ele ne parvin prea adesea destructurate, fragmentare, încît o analiză completă n-o credem posibilă. Ne lipsesc şi datele de teren. Folcloriştii mai vechi sau mai noi au acordat prioritate muncii de notare a textelor. Un asemenea material nu este suficient nici măcar pentru investigaţiile psihanalitice de tip freudian, care pun accent pe decodarea simbolurilor implicate în structura textelor elaborate sub stare nevrotică : vis (nocturn, diurn), delir clinic, dialogul pacient-medic psihiatru. Dat fiind că psihanaliza nu se reduce la freudism şi nici etnologia la psihanaliză (psihologie), cercetarea descîntecului, în afara textelor literare, trebuie să se obţină date pentru următoarele trei aspecte fundamentale ale problemei : a) opinia instituţio-

Scanned with OKEN Scanner

nalizată asupra practicii și sistemului de credințe implicate. Din păcate, în bibliografia românească de specialitate nu există un studiu sociologic sistematic pe această temă. Cel mult au fost înregistrate unele știri cu caracter senzațional, care dovedesc disoluția fenomenului ; desigur, nu lipsite de interes științific, dar din alte puncte de vedere : b) informații privind pacientul, întrucît acesta aparține fie unei societăți în care descîntecul îndeplinește o funcție integratoare, fie alteia, modernizată, adeptă a unor sisteme psihoterapeutice adecvate profilului său ; c) informații despre practician și despre breasla acestuia în general. Deținem extrem de puține cunoștințe în această privință. De pildă : descîntecul constituie monopolul „doftoroaielor" satelor. Acestea sînt niște babe antediluviene ca mentalitate. Ele se închid într-un empirism îngust și sectar, practică o gestică suspectă cu substrat ocult și rostesc în taină cuvinte pline de absurditate, destinate să contribuie la perfecționarea unui sistem de înșelătorie care să aducă profituri materiale. Într-un cuvînt : *doftoroaiele* ar reprezenta un pericol public, iar societatea modernă a acționat adesea juridic împotriva lor. Singurul aspect recuperabil din sistemul de practici specific descîntecelor ar fi cunoștințele tradiționale despre terapeutica plantelor. Toate acestea au o serioasă bază de susținere, ca dovadă că înșiși sătenii nu ezită să adere la știința medicală-modernă. Însă și de data aceasta este o neînțelegere : pentru un studiu etnologic științific, interesează fragmentul de timp, foarte îndepărtat în istorie, sau poate mai apropiat, cînd descîntecul îndeplinea o funcție activă, de integrare mitică a grupului social, iar practicianul deținea un rol cheie în viața acestuia.

Deocamdată, în lipsa unui dosar complet, să ne limităm la sursele de care dispunem : textele literare. Selectăm un exemplu din lucrarea bine cunoscută a lui Artur Gorovei, *Descîntecele românilor* și rugăm cititorul să consulte capitolul de *Note* pentru reîmprospătarea lecturii.[62] Este un descîntec „de apucat" și circulă în toate regiunile țării sub denumirile : apucate, apucătură, bîntuială, duh necurat, fărămat, fărămătură, încleștat, întîmpinat, întîmpineală, de sănătate, strîns, strînsori, strînsul cel mare, tîlnitură, tîmpinătură, tras. Termenii au fost selec-

tați tot de Artur Gorovei și vizează somatica bolii, cu o singură excepție : cuvîntul care indică agentul patogen, *duh* necurat, situație explicabilă prin caracterul tabuizant al textelor magico-ritualice de această natură.

Dat fiind că materialul se prezintă foarte amalgamat sub raportul elementelor de semnificație, în ciuda cursivității narative, interpretarea lui psihanalitică poate fi concepută la mai multe nivele de informație etnologică. Unul dintre acestea se află în contemporaneitatea triticului pacient-vrăjitor-grup etnic, așa cum ni-l înfățișează textul antologat de Gorovei. Este vorba de o situație tipică unui segment din diacronia oralității, cînd angajarea ludică a celor trei factori citați hotăra asupra eficienței practicii vrăjitorești, instituționalizată prin funcționarea mecanismelor tradiției. Este suficient să slăbească aderența unui singur element al cuplului la mentalitatea magică, pentru ca acțiunea să fie în parte ori total compromisă.

Punctele de contact cu psihiatria sînt următoarele : 1). Și vrăjitorul și medicul operează cu forme verbalizate, pe care le utilizează în scopuri terapeutice. Ele au un caracter biografic și dezvăluie un moment din viața pacientului care explică declanșarea sindromului nevrotic. Pentru obținerea informațiilor, practicienii interoghează bolnavul, membrii familiei ori cunoștințele apropiate. Dar în cazul oralității, bolnavul este deja pregătit pentru cura psihanalitică de către familie și colectivitate, prin sistemul preexistent de credințe magico-religioase, de cînd medicul se găsește adesea în situația de a cîștiga, înainte de toate, încrederea pacientului în scopul transformării lui într-un medium favorabil. El reconstruiește textul în întregime, pentru fiecare situație în parte, pe cînd vrăjitorul, în afară de unele informații privind apariția bolii, pe care nici nu le folosește totdeauna, primește materialul gata elaborat de la înaintași și de la colectivitate ; 2). Ambele categorii de texte au un puternic caracter convențional și formalizat. Faptul a impus în psihanaliză și, în ultimă instanță, în teoria asociației și a simbolului, limitarea cazurilor particulare, infinite, la un număr de situații specifice. În felul acesta, psihanaliza a devenit o știință particulară a limbajului. În oralitate,

Scanned with OKEN Scanner

caracteristică este, alături de preexistența textelor, și recunoașterea (unanimă) aprioricâ a funcției lor terapeutice, sub formula „descîntec de...“ Practicianul fixează diagnosticul după somatica maladiei (comportamentul pacientului) și selectează din repertoriul folcloric categoriile adecvate de texte : descîntec „de strîns“, „de deochi“, „de cale“ etc. Orice dialog cu bolnavul se face în mod mediat : textul consacrat de tradiție. Cu alte cuvinte, *calea* de acces către psihicul individului este subconștientul colectiv ; 3). Cauza bolii este obscură și adesea greu de identificat. În concepția medicală modernă, ea se datorește unor factori endoexogeni, de aceea specialistul desfășoară un examen foarte meticulos, speculînd orice amănunt privind viața individului sau relațiile acestuia cu mediul socio-cultural.

În oralitate, factorii patogeni (teoretic vorbind) sînt de natură exogenă în exclusivitate, dar *determinismul* are cu totul altă accepțiune. (Lévy-Bruhl). Ei nu rezultă din sfera acțiunii umane, ci din lumea imaginară a mitului : Statu-Palmă, Ielele, Strigoiul, Șarpele ; apoi diverse abstractizări specifice folclorului : buba, boala, urîtul etc. Astfel, semnificația bolii este transferată din plan psihologic și individual în plan social, colectiv și mitic, bolnavul reprezentînd un semnal al defecțiunii mecanismului : „Societățile arhaice și tradiționale, spune Mircea Eliade, concep lumea înconjurătoare ca un microcosmos. La marginile acestei lumi închise, începe domeniul necunoscutului, al nonformatului. De o parte este spațiul cosmizat, locuit și organizat, de alta, în afara acestui spațiu familiar, se află regiunea necunoscută și redutabilă a demonilor, stafiilor, morților necunoscuți, într-un cuvînt haosul, moartea, noaptea“.[63] Individul a încălcat o interdicție permițînd intruziunea forțelor nefaste în spațiul uman. *Boala* apare ca o eroare de comportament (Statu-Cot „numai la (cutare) a găsit / ușa deschisă, / fereastra destupată, / focul desvelit“), ceea ce complică însăși aplicarea tratamentului : refacerea ordinii presupune reintegrarea individului în cosmosul uman, absolvirea de vina morală și reechilibrarea lui psihică. Este o probă de psihosocioterapie asimilată de psihoterapia modernă, intere-

sată în egală măsură de aspectul social al activității sale, individul fiind privit în totalitatea manifestărilor proprii.

Această complexitate de relații a fost sesizată și de Platon în dialogul *Charmides*, cînd afirma că geto-dacii tratau organismul individului în totalitate (trupul și sufletul), întrucît ei, asemenea grecilor, urmăreau realizarea *binelui*, scopul oricărei acțiuni omenești destinate să promoveze marile valori ale colectivității ; 4). Și psihiatrul și vrăjitorul își bazează succesul pe iscusința manevrării cuvîntului, adică pe „vorbirea frumoasă". Să ne amintim de cuvintele lui Platon : „Iar sufletul, arăta el, dragul meu, se îngrijește cu anume descîntece și descîntecele acestea nu sînt altceva decît rostirile frumoase".[64] În psihiatrie, cuvîntului i se consacră rolul de a reface structura psihică a bolnavului, cu alți termeni, de a transforma, deci de a recrea omul, dăruindu-l societății : „A spune că psihoterapia acționează prin verb este a spune totul, dar în același timp și prea puțin. Totul pentru că verbul constituie materialul primordial al mesajului terapeutic, dar numai materialul. Există un verb amorțit care nu convinge. Acesta nu este, nu poate fi verb terapeutic. Numai atunci cînd în cuvînt transpare persoana terapeutului se produce întîlnirea și această transparență noi o denumim stil. Stilul psihoterapeutului este stiletul lui. El taie și modelează. Altă armă psihoterapeutul nu are".[65]

Unde își are originea cultul pentru *stilul* vorbirii frumoase, atît de prețuită pentru *verbul* său terapeutic ? Mircea Eliade constată că „șamanul vorbește, în timpul ședinței, cu o voce ascuțită, o voce din gît, stridentă dorind să marcheze prin aceasta că nu el este acela care vorbește, ci un spirit sau un zeu".[66] Și în folclorul nostru sînt numeroase cazuri de acest gen. În special mascații, moșii și babele, personaje chtoniene, ca și vrăjitorii, își modifică vocile, pentru a da impresia că realizează legătura, prin verb, între mediul ceresc și cel pămîntean, raport fără de care nu poate fi concepută cosmicizarea omului. În orice caz, începe să devină plauzibilă interpretarea orfică și totodată mitică a descîntecului. Vrăjitorul este învestit de o zeitate cu *cîntarea frumoasă*, așa cum poetul

Scanned with OKEN Scanner

primește darul exprimării alese de la muze. Tot Platon a tratat problema acestui transfer, adică a inspirației, în termeni oarecum agnostici, într-un dialog celebru, *Ion*. În *Biblie*, ca și în diverse alte legende cosmogonice, orfismul apare frecvent, fie că se pledează pentru utilitatea cultică a cîntării frumoase, ca în *Psalmi* ori în *Cîntarea cîntărilor*, fie că este vorba de originea divină a meșteșugului în sine. David, asemenea tracilor Eumolp sau Orfeu, reprezintă, în plan mitic, modelele ideale de cîntăreți divini, așa cum prin Solon, Moise, Solomon divinitatea instituționalizează pe primii săi juriști.

În ceea ce privește descîntecul românesc (varianta citată din studiul lui Gorovei), funcționează același mecanism de investitură : descîntătoarea primește darul de la Maica Precista. Probabil că textul era rostit în așa fel, încît trebuia să creeze impresia că vocea avea altă sursă, practiciana fiind doar un vehicol, situație perfect asemănătoare cu cea descrisă de Platon în *Ion*. Din păcate, ne lipsesc informațiile de teren care să confirme această posibilă realitate. Este o observație pe care o făcea și Valeriu Bologa cu ani în urmă : „Cusurul e de a fi studiat aproape exclusiv folclorul medical, adică partea artistică legendară și magică a cunoștințelor poporului despre boale și vindecarea lor, nu însă și *partea etnologică* și *real terapeutică*“.[67]

Maica Precista e un sinonim al Marii Zeițe a pămîntului, de tip Semele. Ea a substituit deci, cum înclină să creadă V. Pârvan și după el doi specialiști în istoria medicinii, V. L. Bologa și Alex. Lenghel, o zeitate autohtonă care ocupa un loc însemnat în panteonul mitologic al geto-dacilor, încă din secolul al patrulea î.e. Se pare că era un simbol al fecundității.[68] Zeitatea apare ca *mare preoteasă* pe rythonul de la Poroina (iar în *tezaurul de la Pietroasa*, în asociație cu un cavaler), executînd libații pline de semnificații etice, religioase și, probabil, războinice. Mai tîrziu, în perioada sincretismului dacoroman, Marea Zeiță împreună cu Cavalerii danubieni formează „o triadă divină ale cărei puteri se întindeau în cele trei lumi : cerească, pămînteană și subterană“.[69] De obicei, își recrutează ucenicele dintre femei, ca și Maica Precista din descîntecul românesc. Asimilată cu

Artemis-Bendis, „e divinitatea nopții, a farmecelor și descîntecelor care prezidă la practicile magice ale femeilor gete. Aceste practice nocturne erau legate de vatra casei și de focul viu din ea. Ceea ce iarăși dă legătura cu Diana, confundată adesea cu Vesta".[70]

Dacă ne putem baza pe logica ritului, înseamnă că Zamolxe nu era singura zeitate patronimică în ceea ce privește știința medicală a străvechilor nord-dunăreni. El își împărțea această sarcină cu Marea Zeiță care, fiind mai puțin populară, nu a putut fi cunoscută de Platon. Dar, odată cu aristocratizarea societății geto-dacice (H. Daicoviciu) și cu diversificarea funcțiilor sacre, Marea Zeiță s-a limitat la practici chtoniene, deși, după cîte se pare, chiar și în perioada sincretismului daco-roman (Cybele sau Mama cea Mare a Zeilor), continua să profeseze ideea de post-existență, amintind de vechea formă a mitului dacic, așa cum ne-o reprezintă sanctuarele de la Drobeta, Romula, Aquae.[71] Yung identifica și el funcția terapeutică a Marii Zeițe în miturile egiptene.[72] Ca și în descîntecele românești (la egipteni zeul solar, la români un om de rînd care repetă gestul primordial după un model consacrat), individul este atacat de un adversar (șarpele) și începe să țipe de durere. *Nimeni* nu-l aude sau nu intervine în afară de Marea Zeiță (alias Maica Precista) care îl salvează de înțepătura mortală.

Investitura prezintă o importanță fundamentală pentru cura psihanalitică, întrucît permite acțiunea de *transfer* (vrăjitorul sau medicul reușesc să se infiltreze în psihicul tulbure al bolnavului și să influențeze în sens pozitiv pulsațiile nevrotice ale acestuia) și apoi *abreacția* (recitarea descîntecului reînvie în memoria bolnavului amintirea unei întîmplări primordiale, similare cu a sa, fapt care îl ajută să se elibereze de propriile obsesii și să-și conștientizeze realitatea curentă). În acest sens concepea și Freud munca psihanalistului, și anume readucerea în conștient, prin deblocare, a unor experiențe psihice refulate, căzute în subconștient și devenite patogene. Claude Lévi-Strauss, într-o analiză magistrală a unui descîntec de șaman, punea și el în evidență tehnicile de lucru ale celor doi practicieni : vrăjitorul și medicul.[73] Autorul

Scanned with OKEN Scanner

francez dă impresia că se împarte între Freud și Yung în ceea ce privește distincția mit individual — mit colectiv, însă este vorba de o simplă aparență. Evident, orice mit poate fi transferabil, datorită corespondențelor simbolice, dar tot atît de adevărat este și că individul modern încearcă să identifice în mit propria biografie și nu-l interesează alte posibile interpretări. Exegeza ține de competența specialiștilor. La nivelul tradiției, individul se declară satisfăcut numai în măsura în care se recunoaște în modelele preexistente. Astfel, biografia *lui* circulă de multă vreme în oralitate (și în subconștientul colectiv) sub forma descîntecelor. Ea nu are nimic particular. Totul este tipizat. Descîntătoarea, ucenică a unei zeități superioare, o extrage din repertoriul general, adăugînd doar numele pacientului, convențional și acesta.

Un alt *nivel etnologic* la care poate fi raportat descîntecul românesc, din colecția lui Gorovei, privește o semnificație particulară a funcției de integrare (recuperare) a individului. Dacă în primul caz, cel studiat deja, ea era înainte de toate socială („N. să rămîie curat...“), în al doilea este inițiatică. Apa, element omniprezent, dar auxiliar în descîntece, joacă aici un rol fundamental. Deținem informații că „între principalele mijloace de descîntat și conjurat la daco-geți a fost apa curgătoare, în special cea din Dunăre“.[74] Problema poate fi deci abordată pornind numai de la semnificația arhetipală a apei. După părerea lui Mircea Eliade, exprimată în *Naissances mystiques*, istoria religiei „distinge trei mari categorii sau tipuri de inițiere“.[75] Prima cuprinde *riturile pubertății*, obligatorii pentru toți membrii colectivului și se referă la o serie de forme specifice de trecere de la vîrsta adolescentului la cea a adultului, de la stadiul vieții de familie la omul social. A doua categorie nu are un caracter obligatoriu și se constituie din societăți secrete, pe grupuri ori sexe, de tip mistere. În sfîrșit, ultima, aparține vrăjitorului (medicinman), personaj predestinat să devină, prin efort personal și înzestrare spirituală deosebite de a celorlalți oameni, o ființă superioară, capabilă să comunice cu divinitatea. Inițierea de acest tip este un mod de regenerare a individului, operație complicată, care presupune un complex de tehnici ale extazului. Ele

Scanned with OKEN Scanner

urmăresc, cum spunea Mircea Eliade, „întoarcerea simbolică („retour en arrièrre"), în timpurile anterioare genezei, prin înălțarea simbolică a șamanului la cer, pe calea arborelui cosmic ori a zborului, sau prin moartea simulată. „Se poate arăta că un mare număr de popoare, de la cele mai vechi la cele mai civilizate (de exemplu mesopotamienii) utilizează ca mijloc terapeutic recitarea solemnă a mitului cosmogonic. Se înțelege lesne pentru ce : simbolic, bolnavul revine în trecut („revient en arrière") contemporan creației ; el retrăiește, deci, starea inițială de plenitudine. Nu *se repară* sau se reface un organism uzat : bolnavul trebuie născut din nou și recuperează în acest mod totalul de energie și de potențialitate de care dispune o ființă în momentul nașterii sale. Această „întoarcere în urmă" este posibilă prin încercarea bolnavului de a-și aminti el însuși de sine. În fața lui și pentru el se recită mitul cosmogonic : bolnavul este acela care, amintindu-și unul după altul episoadele mitului, le retrăiește și, în consecință, devine contemporan lor".[76]

Putem să ne explicăm astfel, recurgînd la identificări, unele pasaje devenite obscure, din descîntecele noastre. Spre exemplu, Statu-Cot este un erou cunoscut și în proză. În basme apare ca substitut al Zmeului și ca rival al lui Făt-Frumos, în timp ce descîntecele l-au inclus în categoria demonilor aducători de boală. Dar indiferent dacă personajul malefic răpește fete ori se afirmă ca factor psihopatogen, se conservă aceeași semnificație simbolică : el vine din in-creat, din haos și provoacă desordine, manifestîndu-se în forme specifice celor două categorii folclorice : basmul și descîntecul. Jefuirea unui măr provoacă aceeași neliniște colectivă ca și vestea despre periclitarea vieții unui individ printr-o întîmplare nefastă. Vrăjitorul și voinicul sînt cei doi cavaleri ai ordinii. Ei coboară în subterane ori în adîncurile apelor (simboluri ale haosului, întunericului, morții), pentru a-i urmări, literar vorbind, pe făptași, sau escaladează arborele cosmic pentru a restabili legătura dintre cer și pămînt. Unul săvîrșește fapte epice imaginare, senzaționale și supraumane, celălalt rituri specifice de inițiere : libații, jocuri mimice, stări extatice, recitări solemne în fața și în numele bolnavului (ca și a publicului), legende

Scanned with OKEN Scanner

sacre, mituri cosmogonice, descîntece). Şi voinicul, şi vrăjitorul (descîntătoarea, şamanul) recreează în sens mitic ; moartea regenerează viaţa, temă de mare circulaţie în diverse culturi populare *(Miorița)*. Aventura eroică a primului se încheie cu o căsătorie, începutul unei dinastii model (împărat şi împărăteasă, de aici şi idealizarea cuplului uman în momentul căsătoriei, obicei conservat în oraţiile de nuntă), ce urmează să se supună aceleiaşi ciclizări : distrugere-renaştere. Celălalt îşi încheie exerciţiile magico-religioase lăsînd să se creadă că a luat naştere un nou model uman : „iar cutare rămînea curat / şi luminat, / ca aurul spălat, / ca argintul stricorat, / ca poala Sîntei Mărie, / ca-n ceasu-n care s-a născut". Dar înainte de aceasta neofitul suferise imersiunea în planul increatului, căci demonul Statu-Cot : „sîngele i-a tulburat, capu i-a descheiat, / rînza i-a răsturnat, / oasele i-a fărîmat, / carnea i-a dumicat, / sec l-a lăsat." Urmează, firește, procesul invers, după schema imersiune-resurecţie. Maica Precista, prin preoteasa sa (descîntătoarea *Cutare*) comunică modalităţile de vindecare (efectele logosului), deci de refacere a omului : „iar ţie ţi-o pune / znagă la znagă, / virtute la virtute, /os la os ţi-o face / mai sănătos de cum a fost". De reţinut că este vorba de paralelism şi nu de identitate între direcţiile de imersiune ale celor doi eroi culturalizatori : vrăjitorul spre haosul psihic, voinicul spre haosul pre-cosmogonic. Primul recită mitul cosmogonic pentru a se asigura de izbînda acţiunii sale terapeutice şi ontice, celălalt reface prin aventură înseşi datele mitului. Amîndoi, însă, înfruntă acelaşi adversar, haosul, conceput în diferitele întruchipări ale informatului.

Vrăjitorul (descîntătoarea, şamanul) operează cu elemente primordiale, imitînd gestul creaţiei. La acest nivel etnologic la care ne referim, *apa* constituie simbolul absolut al imersiunii în timp şi al haosului. „În cosmogonie, în mit, în ritual, în iconografie. *Apele* îndeplinesc aceeaşi funcţie, indiferent de structura ansamblurilor culturale în care se găsesc. Ele preced orice formă şi stimulează orice creaţie. Imersiunea în apă simbolizează regresiunea în preformal, regenerarea totală, noua naştere, deoarece

o imersiune echivalează cu o disoluție a formelor, cu o reintegrare în lumea înghețată a preexistenței ; iar ieșirea din apă repetă gestul cosmogonic al renașterii formelor. Contactul cu apa implică totdeauna regenerarea : de o parte, pentru că imersiunea este urmată de o „nouă naștere", de alta, pentru că imersiunea fertilizează și augmentează potențialul vieții și creația. Apa realizează o nouă naștere printr-un ritual inițiatic, ea tămăduiește printr-un ritual magic, ea asigură re-nașterea post-mortem prin ritualuri funerare. Încorporînd în ea toate valorile semnificative, apa devine un simbol al vieții (apa vie). Bogată embrionar, ea însămînțează terra, femeia, animalele".[77]

Un sumar atît de bogat de valori simbolice privind realitatea arhetipală a apei se conservă în folclorul românesc într-un mare număr de categorii ale creației. Ne-o dovedește, printre altele, studiul lui Hașdeu din *Etymologicum Magnum Romaniae* (vol. I, p. 1259—1293), deocamdată, singura cercetare de specialitate din bibliografia noastră în care sînt consemnate și exemplificate funcțiile simbolice ale arhetipului în discuție.

Alt *nivel etnologic* la care poate fi raportat descîntecul românesc are ca bază arhetipală tripticul logos-apă-foc. Modelul se află în *Noul Testament,* care a reformulat vechile simboluri acordîndu-le o semnificație fideistă. Marea Zeiță a pămîntului din miturile precreștine, care a fost, cum se știe, substituită de Maica Precista, este adesea însoțită de un acolit masculin, reprezentare celestă ori solarizată. La egipteni, spre exemplu, Isis, „stăpîna farmecelor".[78] face cuplu cu Osiris, corespondent modernizat al divinității uraniene Ra-Amon. Zeitatea-mamă este aceea care îl vindecă pe Zeul-soare.[79] Aceeași patroană a libațiilor se asociază cu cavalerii danubieni, variantă dunăreană a dioscurilor, în perioada sincretismului daco-roman, alcătuind „o triadă divină ale cărei puteri se întindeau în cele trei lumi : cerească, pămînteană și subterană".[70]

Creștinismul decretează botezul drept condiție unică a existenței morale a individului. Apa continuă să simbolizeze imersiunea în preformal, ca în vechile mitologii,

Scanned with OKEN Scanner

dar și remediul refacerii spirituale. Există, înainte de toate, valorizarea botezului ca scufundare în adîncurile Apelor pentru duelul cu monstrul marin „Scufundarea are un model : acela al lui Christos în apa Iordanului, care este în același timp și o coborîre în Apele Morții".[81] sau : „Apele conservă invariabil funcțiile lor : ele desintegrează, anulează formele, spală păcatele, (fiind) totodată purificatoare și regeneratoare. Destinul lor este de a preceda Creația și de a face să dispară, incapabile de a depăși propria lor modalitate, adică de a se manifesta în planul formelor. Ele nu pot transcede condiția virtualului, de germeni și de latențe. Tot ceea ce este *formă* se manifestă deasupra Apelor, detașîndu-se de ele. În schimb, din moment ce s-a detașat de Ape și încetează de a mai fi virtuală, orice formă cade sub legea Timpului și a Vieții ; ea dobîndește contur, participă la transformarea universală, suportă istoricitatea, se corupe și sfîrșește prin a se goli de substanța proprie".[82]

Ultimul prooroc al lui Isus este Ioan Botezătorul. Acesta duce o viață austeră ca un călugăr dac și vindecă populația din Iudeea, prin botez, curățind-o de păcate și afurisind-o, cu alte cuvinte transformă practicile medicale și activitatea ideo-afectivă în dogmă religioasă, spiritualistă. Întîlnirea cu Isus amintește de întrecerile șamanice, descrise de Lévi-Strauss : „Eu unul vă botez cu apă spre pocăință, dar Cel ce vine după mine este mai puternic decît mine ; Lui nu sînt vrednic să-i duc încălțămintea ; acesta vă va boteza cu Duh Sfînt și cu foc. El are lopata în mînă și va curăța aria sa și va aduna grîul de jetniță, iar pleava o va arde cu foc nestins" (Evanghelia după Matei, III, 11, 12). Într-adevăr, Isus Christos face minuni prin logos, apă, foc și chiar tină, adică elementele primordiale și, în general, este un adversar al spiritelor malefice. Versetul 25 (cap. 9) din Evanghelia lui Marcu pare un veritabil descîntec demonologic : „Duh mut și surd, Eu îți poruncesc : Ieși din el și să nu mai intri în el". Echivalentele etnologice sînt extrem de numeroase, atît tematic cît și ca frazare : „ieși duh necurat, / duh împielițat, / nu face dureri, / nu face supărări..." [83] Sau un text conservat pe plăcuțele de lut descoperite în străvechea bibliotecă a lui Assurbanipal : „Zburați, Zbu-

rați ! / Plecați departe, departe ! Întoarceți-vă, plecați, fugiți !"[84] Elementul conjurativ joacă un rol important în descîntece și în predicile lui Isus. Dealtfel, există autori care văd în tăbliţele asiro-babiloniene unul dintre izvoarele de bază ale literaturii demonologice, folosite îndeosebi de vracii evului mediu. Foarte căutate în vechime erau și vestitele tăbliţe tracice, depuse în temple și în locuri de cult. Ele cuprindeau formule conjurative, demonologice, știut fiind că atît la strămoșii noștri cît și la vechii mesopotamieni, boala era însuși demonul care se băga în om. De aceea ea poate fi tăiată, speriată, alungată „în pustii locuri", curățată, măturată, lovită etc. Vrăjitorul se folosește de obiecte pentru îndeplinirea acestor acțiuni. Și Ioan Botezătorul și-l reprezintă pe Isus Christos cu o lopată curățitoare.

Semnificativ este și versetul 16 (Matei, cap. 3) în care se spune că „îndată ce a ieșit din apă", cerurile s-au deschis iar Isus a văzut pogorîndu-se asupra sa Duhul Sfînt. În colindele *de voinic,* care poetizează tema mitică a înotului, eroul se aruncă în mare și, *îndată ce* iese la mal, își însușește portretul ideal de frumusețe, devenind „ca un brad". Totodată, i se arată grupul de fete prinse ritualic în horă, într-un cadru cu totul ireal :

Dar, din mare cînd ieșea,
Ochi-și negri d-arunca
înspre bolta cerului
printre raza soarelui
și, la umbra merilor,
zări hora fetelor,
fetelor și zînelor,
zînelor, frumoaselor".[85]

Cazul nu este deloc singular. El apare într-un mare număr de colinde, superstiții, legende (legenda curcubeului privind schimbarea sexelor), balade (de tipul *Pătru Căciulă).* Și *Luceafărul* lui Eminescu, după lungi convorbiri, în vis, cu Cătălina, „căci o urma adînc în vis", se preschimbă după ce se aruncă în mare :

Scanned with OKEN Scanner

„Și apa unde-au fost căzut
În cercuri se rotește,
Și din adînc necunoscut
Un mîndru tînăr crește".

Peste tot trebuie să recunoaștem aceeași funcție transformatoare a apei, omniprezentă atunci cînd este vorba de trecerea dintr-un mediu cosmo-sociogonic în altul.

Dar Isus Christos, personaj mitic modernizat și poate cel mai complex din toate religiile, datorită multiplelor valori simbolice pe care le sincretizează,[86] botează și prin foc. În aceasta constă și una dintre deosebirile de natură semantică dintre Vechiul Testament și Noul Testament : *logosului* („la început a fost cuvîntul") și *apei,* creatore de ordine, li se adaugă și *focul,* element fundamental și în descîntecele noastre. „Există un grup de credințe, de simboluri și de rituri cristalizate în legătură cu noțiunea botezului prin foc. Sfîntul spirit este reprezentat ca o flacără".[87] Din motive care țin de dogma creștină, Isus a pus accentul principal pe elementul foc. Se produsese și o modificare în sistemul gîndirii care ținea de iudaism, ceea ce a impus actul reformator. O aflăm, printre altele, dintr-o epistolă a Sfîntului Apostol Petru : „Căci ei în chip voit ascund faptul că cerurile erau de demult și că pămîntul s-a închegat, la cuvîntul Domnului, din apă și prin apă. Și prin apă lumea de atunci a pierit înecată, Iar cerurile de acum și pămîntul sînt ținute prin același cuvînt și păstrate pentru focul din ziua judecății și a pierii oamenilor necredincioși (A doua epistolă soborniceașcă, III, 5, 6, 7).

Elementul foc din descîntecele românești este mult limitat (cărbunele stins, avînd aceeași funcție purificatoare), în schimb se acordă o importanță mai mare plantelor medicamentoase, ca o moștenire directă de la getodaci. „Printre medicamente, în primul rînd stăteau plantele, se afirmă într-un tratat de *Istoria medicinii universale,* elaborat de V. L. Bologa și de un grup de colaboratori, pe care strămoșii noștri, și după ei urmașii lor direcți, românii, au știut să le folosească totdeauna cu o dexteritate care a impresionat popoarele învecinate. Dovada bunei cunoașteri și folosirii plantelor medicinale

ne-o dau cele două glosare dacice de botanică medicală, al lui Dioscoride și al lui Pseudo-Apuleius".[88] Mai mult decît atît, soluțiile propuse în rețetele dacice, privind cele 21 de plante consemnate de Dioscoride „sînt în marea lor majoritate identice cu recomandările medicinei științifice moderne (sau cu întrebuințarea lor populară de azi). „Se dovedește astfel o temeinică cunoaștere a plantelor, a calităților lor terapeutice".[89] Dar cu aceasta am trecut din domeniul *terapiei emoționale*[90] în cel al empiriei propriu-zise, pozitivă, preluată și de știința medicală modernă.

În concluzie, descîntecul românesc, existent în colecții, are o vechime multimilenară și de mare întindere universală, istoria sa fiind aceeași cu a geto-dacilor și a românilor totodată. (Un bogat material demonologic pe tema circulației se află în lucrarea lui Artur Gorovei, de care ne-am folosit). La această constatare putem ajunge pe calea cercetării comparate și interdisciplinare, în scopul reconstituirii formelor de gîndire din fragmentele disparate de care dispunem. Descîntecul este unul dintre capitolele importante ale culturii populare, în mare parte depășit de știința actuală, dar continuînd să reprezinte o sursă de informație de mare utilitate pentru etnologie.

b. *Basmul.* Dat fiind că materia basmului este foarte diversă, o cercetare psihanalitică detaliată, cuprinzătoare nu corespunde specificului lucrării. Rămînem la considerațiile generale din cuprinsul primei părți din capitolul de față, iar pe lîngă acestea, ca și în cazul descîntecului, selectăm un text poetic care ni se pare mai adecvat scopurilor noastre, multe dintre observațiile pe care le vom face putînd fi extinse și asupra altor categorii ale basmului. Ne-am oprit asupra acelor narațiuni care au ca pretext, pentru dezvoltarea raporturilor epice dintre protagoniști, scenaria visului. Există în catalogul internațional al lui Aarne-Thompson un grup aparte, foarte dezvoltat, conceput în această perspectivă, de pildă motivul (M 631) căutătorilor de comori, visul avînd aici rolul de prescriere a acțiunii. Folclorul nostru este și el bine reprezentat în această direcție.

Scanned with OKEN Scanner

În colecțiile lui Petre Ispirescu se află un basm intitulat *Sufletul*. El a fost analizat prima dată de B. P. Hașdeu pentru ilustrarea teoriei sale despre originea onirică a basmului, și tot sub acest aspect a fost reținut de Lazăr Șeineanu în monumentala sa lucrare consacrată tipologiei narațiunilor orale. Din studiul lui Hașdeu se reține următoarele idei, confirmate de onirologia modernă și experimentală : existența a două categorii de visuri, una specifică stării de somn, cealaltă stării de veghe. Între acestea sînt posibile interdependențe și transferuri, în sensul că „elemente din starea de veghiere se răsfrîng în somn și vice-versa, elemente din somn se pot răsfrînge în starea de veghe“ ;[91] activitatea onirică este reglementată de un organism specializat, Traumorgan (Schopenhauer), în realitate de sistemul neuro-vegetativ, cum s-a putut demonstra mai tîrziu ; conștientizarea formelor onirice, adică transferarea lor în starea de veghe și verbalizarea, prin urmare rezultatul literar al „muncii de vis“, constituie basmul. Autorul *Etymologicumului* a utilizat basmul lui Ispirescu, pe care îl reproduce în întregime în studiul său, pentru evidențierea modalităților comune de reprezentare din basmul-vis.

Lazăr Șăineanu, mult mai prudent în ceea ce privește teoria amintită, a identității, se afirmă numai pentru funcția prospectivă a visului, întreținută și în structura basmului, idee deja cunoscută la sfîrșitul secolului trecut și de largă circulație. Psihanaliza, prin Yung, va încerca să-i dea un surplus de argumentare. Iată și pasajul care ne interesează, din *Introducere* la *Basmele* române de Lazăr Șăineanu : „Visele joacă un rol însemnat și în basme. În povestea bănățeană *Roș-împărat și Alb-împărat*, împăratul discută cu învățații despre adîncimea viselor și fie-sa scapă în două rînduri împărăția de primejdie cu visele ei, care, negreșit, vin de la Dumnezeu : Visul nu-i în povești decît un antemergător al realității viitoare“.[92]

Basmul lui Ispirescu, *Sufletul* (Șăineanu face o confuzie în privința titlului, la el apărînd *Visul)* cuprinde următoarele elemente narative : I). Doi muncitori zilieri, vechi și buni prieteni, merg să caute de lucru într-un sat îndepărtat. Osteniți de drum, se opresc într-o poiană

Scanned with OKEN Scanner

frumoasă, „cu fel de fel de floricele", dorind să se odihnească. Unul adoarme imediat, celălalt rămîne treaz : II). Acesta din urmă vede un porumbel zburînd deasupra celui adormit și se ia după el, sperînd să-l poată prinde. Porumbelul îl conduce spre un crîng, dă peste o căpățînă de cal, albită de ploi și de vreme, intră de cîteva ori în ea, de unde pornește spre o măgură, și astfel se pierde. Omul care îl urmărise se întoarce de unde plecase, găsindu-și prietenul cum îl lăsase. Dar în același moment apare și porumbelul, se așează pe fruntea adormitului, apoi *dispare*. Îndată adormi și cel ce stătuse de veghe „parcă l-ar fi lovit cineva cu muchea în cap".[93] III). La trezie, cel ce adormise primul spune că a visat și comunică următoarea variantă : afirmă că a străbătut în vis o cîmpie frumoasă, plină de flori și aceasta și că a descoperit un palat de marmoră, cu multe camere, cu mobilier, oglinzi și pereți poleiți cu aur. Apoi a rătăcit iarăși pe cîmp pînă a nimerit o măgură mare în care a intrat printr-o crăpătură. Acolo a găsit un vas vechi de lut plin cu jeratec ; și-a umplut buzunarele și căciula cu jeratec și a plecat ; IV). Celălalt, rămas în starea de veghe, propune altă variantă a aceluiași vis, care nu înseamnă altceva decît interpretarea arhetipală și totodată psihanalitică a primeia. Este vorba deci de decodarea etnologică a textului : palatul din vis este capul de cal, care trebuie să se afle prin apropiere, întrucît, adăugăm noi, visul constituie schița acțiunii imediate. Vasul de lut, plin cu jeratic înseamnă, în simbolica viselor, o comoară. Cel de al doilea muncitor (tălmăcitorul visului) este atît de sigur de aceasta, încît pornește cu prietenul său în căutarea comorii, descoperind-o potrivit semnelor arătate în vis.

Lectorul familiarizat cu simbolica miturilor știe că porumbelul, element foarte străveziu ca sens, și poate tocmai de aceea lăsat neexplicat pînă la capăt, reprezintă pasărea-suflet, iar capul de cal este un semn al morții.[94] *Visul* sincretizat cu *comoara* propune deci o formă de inițiere prin moartea simulată. Ne amintim că și în proverbele noastre somnul (-vis) apare ca o față a morții. De observat apoi lipsa formelor șablonizate în

Scanned with OKEN Scanner

basmul *Sufletul*, ca și neorganizarea lui pe ansambluri consacrate, predictabile. Poate de aceea un comentator subtil al narațiunilor orale, Corneliu Bărbulescu, îl găsea „foarte curios", dar și original, întrucît unele elemente adiacente, ca zborul păsării, lipsesc „din catalogul internațional de motive".[95]

Din punct de vedere strict psihanalitic, pot fi reținute două aspecte ale problemei. Pe de o parte, cei doi protagoniști simulează activitatea cuplului pacient-medic psihiatru, specialist în știința viselor : unul comunică textul, rezultat al experienței sale onirice, normale ori psihopatologice, celălalt descifrează simbolurile și indică modalitățile de comportament. Pe de altă parte, *Sufletul* face parte din categoria de visuri paradoxale, adică un timp de activitate onirică de mare intensitate afectivă, fiind dependent sub raport anatomo-fiziologic „de formațiile nervoase filogenetice primitive ale trunchiului cerebral".[96] Pe linie filogenetică se explică, prin urmare, reminiscența unor forme arhetipale în subconștientul celor doi protagoniști și activizarea lor odată cu munca de vis.

Dar dacă filogeneza face diptic cu ontogeneza iar somnul paradoxal (SP) cu somnul lent (SL), înseamnă că acesta din urmă corespunde activității somniale a individului. În cazul în care ipoteza se verifică, putem ajunge la concluzia : somnul paradoxal este preponderent în ceea ce Yung numea *visurile mari*, adică în mituri, legende, basme, acolo unde se dezbat problemele socio-cosmogonice ale umanității. Nu este exclus însă ca o formă literară care are ca pretext inițial somnul lent (SL) să evolueze după modelul somnului paradoxal (SP). Aceasta se întîmplă, în general, în construcțiile epice care au pierdut din elementul fantastic și arhetipal. În *Sufletul*, basm prin excelență senzațional, paradoxalul izbucnește violent, dovadă că protagoniștii duceau o viață foarte agitată, împotriva cadrelor idilice descrise de Ispirescu. În cazul primului muncitor, apariția subită a păsării-suflet era destinată să șocheze, ca și somnul greu în care cade cel de al doilea, după ce urmărise porumbelul prin poiană.

Nu înseamnă că filogeneza și ontogeneza ar fi separate, din contra, una se manifestă prin cealaltă ; ultima

Scanned with OKEN Scanner

se află „*încutiată*" în prima, asemenea generațiilor în istorie. De asemenea, sînt posibile interrelații „reciproce, dialectice dintre starea de S.L. și starea de S.P., îndeosebi pe baza constatărilor că S.P. nu survine, nici la animal, nici la omul normal adult, decît după un stadiu mai lung sau mai scurt de S.L." [97] Asemenea raporturi, mai rigide în folclor, unde se cer respectate anumite canoane impuse de tipurile ficționale, sînt foarte adesea speculate neprogramatic de creația scrisă. Un exemplu de acest fel îl descoperim în *Scrisoarea III* de Mihai Eminescu. *Visul* sultanului începe cu desfășurarea unor imagini hipnagogice (contururi luminoase specifice stărilor de semisomn) : fata, codrii, apele etc. Aceste imagini durează cîteva secunde înainte de *ațipire*, pentru a se topi în altele mai complicate. [98] Imaginea *mai complicată* o constituie simbolul dendrologic care reprezintă întinderea împărăției turcești, un fel de arbore cosmic, selectat de Eminescu din scenaria somnului paradoxal. Dealtfel Curtius îl identifică printre topoi-i de mare circulație europeană. Din acest considerent, supoziția că Eminescu și-a însușit motivul dendrologic din izvoare istorice identificabile cade pe un plan secundar. Iosef von Hammer, inspiratorul prezumtiv al poetului român, cum aflăm prin Hurmuzachi, a adaptat simbolul arborelui la realitățile Imperiului otoman cînd acesta se afla în declin, dar nu l-a inventat.

Astfel, *Scrisoarea III*, pînă la un anume punct („lupta de la Rovine") este ilustrarea, pe terenul istoriei otomane, a unui vis paradoxal cu funcție precognitivă, sau antemergătoare realității viitoare, ca să folosim o expresie a lui Lazăr Șăineanu. Ca și în *Sufletul*, visul constituie proiectul întîmplării viitoare, dar și substanța textului. Nici într-un caz, nici în altul somnul nu este un simplu pretext pentru declanșarea aventurii ideilor, ca în basmele despre descoperitorii de comori amintite deja. De aceea Șăineanu, pe urmele lui Hașdeu, a și confundat cele două tipuri de texte ; visul-basmul. Pentru a vedea mai bine deosebirea dintre visul ca pretext și visul ca text putem cita un alt basm, tot de Petre Ispirescu, *Luceafărul de ziuă și Luceafărul de noapte*. Visul are un rol prevestitor și atîta tot : o

Scanned with OKEN Scanner

împărătească află, dormind, că va naşte un fiu. A doua zi comunică vestea soţului. Amîndoi sînt atît de convinşi de realitatea celor comunicate în mod miraculos încît : „Împăratul cum auzi, sări din aşternut, se îmbrăcă, luă undiţa şi se duse la pîrîu gîfîind. Aruncă undiţa şi nu trecu mult, şi văzu pluta undiţii mişcîndu-se. Trase undiţa : cînd, ce să vezi ? un peşte mare, cu totul şi cu totul de aur". [99] Evident, va fi o naştere miraculoasă, ca în *Biblie*, însă influenţa visului nu se va mai resimţi pe parcursul acţiunii basmului, iar protagoniştii vor evolua ca şi cum pretextul iniţial nici n-ar fi existat.

Imaginile hipnagogice prefigurează deci alte tipuri, superioare ideo-afectiv şi stabile ca organizare structurală, dovadă că sînt stocate în fondul de informaţie filogenetică al culturii etnologice. Dar şi acestea, la rîndul lor, pot fi prefigurate de altele, numite *entoptice*, adică pete mişcătoare de culoare, rămase pe retină după ce individul închide ochii să adoarmă. Prezenţa lor se explică prin specificul activităţii cotidiene şi demonstrează teza că visurile normale, întrucît există şi patologice, [100] departe de a fi simple elucubraţii, au la bază factori exo-endogeni : „Transformarea petelor entoptice în imagini este deci dictată de natura accidentală a acestor pete, dar şi de natura imaginilor de care dispune aţipitul. Materialul reprezentativ al aţipirii şi somnul sînt larg tributare imaginilor care au impresionat pe individ în timpul veghei fără să fie, aşa cum vom avea prilejul să precizăm în cursul acestei lucrări, o reproducere credincioasă a unor imagini-amintire". [101]

Imagini entoptice sînt frecvente în *Moromeţii* lui Marin Preda, îndeosebi în volumul al doilea. Ele sînt acelea care conferă cărţii un aer de reverie şi de lirism, specifice autorului : „Nicolae se foi în aşternut şi deschise ochii. Nu-i plăcea ce vedea sub pleoape (era porcul care intrase în grajdul cailor şi grohăia la ei cu rîtul în sus, dispreţuitor şi familiar, parcă ar fi vrut să-i întrebe : ei, cine sînteţi voi, ei, cine sînteţi voi, sînteţi cai, ei şi ce dacă sînteţi cai, care e deosebirea dintre mine şi voi şi în general dintre mine şi restul lumii, nici una !) şi se întoarse pe partea cealaltă, şi îşi aranjă

Scanned with OKEN Scanner

astfel palma sub obraz ca să nu mai apară ceea ce nu dorea. Într-adevăr întunericul se despică încet asemeni unei perdele și înaintea lui se întinse o uliță a satului care ducea spre vii. Da, asta era ceva în care puteai adormi ca la cinci ani, iată lumina soarelui cum scaldă drumul și totul zace în liniște și nemișcare“ [102] sau : „În acea clipă Nicolae văzu cum stratul gros de întuneric (în care gîndurile lui se înlănțuiau cu acea tărie care alungă totdeauna somnul și neliniștește sufletul) se dă la o parte dinaintea ochilor lui asemeni unei uși și în lumina veșnicei zile de vară care scălda bătătura și salcîmii de acasă apăru chiar tatăl său din grădină și o luă încet spre poarta de la drum cu mersul lui ciudat care îți spunea că de acolo de unde vine e greu să-ți spună ce-a fost, dar de-acolo de unde se duce s-ar putea să se întoarcă el cu un rezultat. [103]

Pasajele selectate par să confirme experiențele directe la care se referea Ion Biberi vorbind despre imaginile entoptice, în special caracterul lor instantaneu, instabil și preoniric, transferul emoțional din starea de veghe în starea de somn. Partea inedită, proprie lui Marin Preda ca observație psihologică, constă în faptul că imaginile entoptice și apoi hipnagogice nu sînt totdeauna calme și senine, ci zbuciumate asemenea visului paradoxal. Apariția lor poate prevesti conținutul activității onirice imediate, specifice tipului SL ori SP. De aceea Marin Preda nici nu a mai relatat visul lui Nicolae și nu o face de obicei, întrucît cititorul a înțeles că eroul a avut o noapte zbuciumată. Starea lui agitată era motivată subconștient de un anume sentiment confuz de culpabilitate față de bătrînul Moromete, pe care nu și-o mărturisea în timpul de veghe, dar devenea prezentă în momentele de ațipire, cînd cenzura conștientului slăbea.

De reținut că activitatea onirică poate fi provocată și chiar selectată, așa cum rezultă din primul pasaj citat din *Moromeții*. Faptul amintește de unele observații interesante ale lui Lévi-Bruhl [104], în legătură cu gîndirea prelogică. Copilul, cînd ajungea la vîrsta de zece ani, primea instrucțiuni speciale de la părinți cum să

Scanned with OKEN Scanner

provoace și să dirijeze propriile visuri pentru a se întîlni cu patronul său antroponimic. Familiarizarea cu starea onirică, ontică și constructivă creează iluzia că spiritul individului își păstrează integritatea în toate fazele destinului său : tinerețe-bătrînețe, viață-moarte, veghe-somn. Trecerea de la stare la alta este doar formală și nu alterează afectiv. Nicolae, aflat în veghe-vis, comunică cu tatăl său trecut în moarte și așa se și încheie frumoasa și trista poveste a moromeților, ca un dialog continuu.

Visul paradoxal (basmul *Sufletul),* imaginile entoptice și hipnagogice (Eminescu, Marin Preda) oferă posibilități nelimitate de transgresiuni în imaginar. Procedeele de elaborare, aceleași de cînd s-a născut în om simțul estetic, sînt intuite de creator, în stilul său propriu, adică redescoperite în marele și inepuizabilul rezervor arhetipal. Într-adevăr, ca să-l pastișăm pe Freud, visul constituie calea deschisă și sigură către eul originar.

c. *Doina.* Începem acest subcapitol cu un citat dintr-un studiu-sinteză asupra doinei, aparținînd distinsului folclorist Ovidiu Papadima : „Vom utiliza termenul *doină* pentru a denumi lirica vieții cotidiene, care nu e legată de anumite momente sărbătorești ale vieții colective". [105] Aceasta este cea mai răspîndită definiție a categoriei folclorice în discuție. Tot Ovidiu Papadima pledează pentru cercetarea sincretică a textului : literar-muzical. Ideea a fost susținută mai înainte, cu pregătirea de specialitate necesară, de muzicologul Emilia Comișel, într-un studiu mai vechi [106], ca și într-un curs de folclor muzical, [107] (ca să nu mai citățm, pe drept, și alți autori), și s-a impus ca o realitate indiscutabilă. Ea își are punctul de plecare în studiile lui Constantin Brăiloiu care disocia *versul popular cîntat* de cel *necîntat,* afirmînd ca ipoteză fermă de lucru : „Examinate separat, nici poezia nici muzica nu desvăluie nimic esențial. Adaptate una la alta, ele formează, în mintea analfabeților, o unitate atît de indisolubilă, încît adesea ei refuză să dicteze textul poetic al cîntecelor". [108] În aceeași perspectivă sincretistă, dar cu aderență mai acentuată

Scanned with OKEN Scanner

către faptul literar, Al. I. Amzulescu, în două studii minuțios elaborate, ca cercetare de teren și ca interpretare, *Doina 'de codru' în Muscel* și *Doina 'de dragoste' în Muscel*, respinge procedeul clasificării „amestecată-după criteriul tematic" [109] a textelor, preferînd criteriul dictat de „melodica zonală" [110], pentru a surprinde diferențierea stilistică determinată de procesul circulației. La rîndul său, Gheorghe Vrabie a cercetat doina sub raportul expresivității cuvîntului într-o serie de studii general apreciate [111] urmat fiind de Petru Ursache [112] și apoi de Ovidiu Bîrlea [113]. Dacă mai aliniem și opiniile mai vechi, potrivit cărora doina a fost un cîntec războinic (D. Cantemir), un cîntec sacru, cu funcție legislativă (B. P. Hașdeu), expresia înstrăinării femeii în cadrul societății tradiționale (D. Caracostea), producție lirică inventată de femei (Tache Papahagi), am citat principalele contribuții privind etimologia, specificul etnic, structura de gen, varietatea stilistică din perspectivă zonală, polifuncționalismul, valorile poetice. Diversificarea de preocupări, și nu este exclus să ne fi scăpat multe altele, dovedește de la sine marea complexitate literar-muzicală a doinei, ca și locul central pe care îl ocupă în sistemul culturii noastre tradiționale.

Observații cu caracter psihanalitic privind doina (sau interpretabile în acest sens) au făcut deja doi autori foarte diferiți dar și apropiați ca formație : artistul anonim și Lucian Blaga. În legătură cu primul, este vorba de cîntecul lirico-epic *Ciobanul care și-a pierdut oile*. Textul lămurește în termeni etiologici structura psihică ambivalentă a cîntecului păstoresc : vesel-trist, ceea ce ar corespunde, pe de o parte, formulei emblematice deal-vale a matricei stilistice blagiene, iar pe de alta, celor două tipuri fundamentale de pulsații, din ultima topică freudiană, cu valoare tanatogenă, respectiv erotică. Mai explicit se dovedește creatorul oral, cum vom vedea, în propriile-i invenții.

Fără a vedea în Lucian Blaga un susținător al tezelor psihanalitice propriu-zise, cum a făcut-o fie și efemer Ion Diaconu, interesul său teoretic pentru integrarea lirismului popular, în speță a dorului, printre categoriile apriorice formative ale psihologiei abisale este bine cu-

Scanned with OKEN Scanner

noscut, de aceea nici nu vom mai insista. Dar în vreme ce anonimul găsea explicații de natură pur exogenă (ciobanul este vesel ori trist în funcție de iluzia descoperirii oilor, un fel de fantasmă obsesivă), Blaga pune accent pe mecanismele tainice de natură dominant endogenă, care produc stări lirice specifice și de nuanță : de jale, de dor și de urît, definitorii pentru psihismul popular. Să reținem că ele au fost folosite doar ca elemente în studiile de filozofia culturii, de tip organic și abisal, este drept, păstrîndu-și numai coloratura psihanalitică.

Credem că o analiză de fond poate reține următoarele aspecte :

a. *Funcția compensatoare a cîntecului.* Oricît s-ar părea de ciudat, dar aceasta ne călăuzește către îndepărtatul orfism, practicat în scopuri general-terapeutice. Orfismul nu a fost o mișcare magico-medicală și culturală specifică numai spațiului carpato-balcanic. Specialiștii citează în același sens Avestele, preotesele lui Zaratustra, corespondente ale Marii Zeițe dacice, care vindecau prin *cuvîntul blînd*, sau pe zeii specializați ai indienilor, mesopotamienilor și egiptenilor." Ca element mediator al *terapiei emoționale* și apoi ca factor psihoterapic explicit utilizat, din toate izvoarele istoriei omenirii se desprinde rolul deosebit care se acorda în vechime muzicii, așa cum mărturisesc de pildă imaginile harpistului orb, datînd din mileniul III î.e.n., sau textele biblice contemporane acelor timpuri". [114]

Evident, după o evoluție de mii de ani, timp în care a apărut și o cultură nouă, cea a poporului român, s-au transmis doar ecouri îndepărtate. Acestea sînt sesizabile pe linie orfică în așa-zisele „cîntece despre cîntec", din folclorul nostru. Ele poetizează, într-un mod surprinzător de ferm, funcția curativă a cîntecului, ori a celui care l-a inventat. Iată cîteva exemple pentru ambele situații : cîntec și autor :

„Frunză verde și una,
Cine-a zis dăinu-dăina,
Arsă i-a fost inima,

Ca și a mea săraca.
Cine-a zis dăina dintîie,
Arsă i-a fost ca și mie". [116]

Ovidiu Papadima, citînd versurile Cu cît cînt, / Atîta sînt..., subliniază „ideea identității dintre cîntec și existență". [119] Este o dimensiune ideologică nouă, pe care experiența cîntatului și-a însușit-o pe terenul liricii românești. De aceea, funcția de cură psihanalitică a doinei ori a cîntecului nu apare totdeauna izolată. Alteori, cîntecul se asociază cu jocul ca o reminiscență probabilă a străvechilor ritualuri orfice și eleusine. Nu este exclus ca aici să se păstreze și urme ale unui cult al vegetației, conservat în versuri de tipul: „Unde hora se-nvîrtește / Dedesupt pămîntul crește", ca și în textele satirice despre „baba jucăușă", personaj acceptat în colectivitățile mai vechi, cu funcția de profetesă a dansului, în sensul magic al cuvîntului (deci nu numai de „profesoară"), dar devenită inoportună în timpurile mai noi. George Coșbuc nu a făcut altceva decît să restaureze vechea semnificație a ritualului: „Sînt greu bătrînii de pornit".

Funcția benefică a cîntecului se manifestă la două nivele distincte ale personalității umane. Unul este acela al individului, cînd acesta se află într-o stare depresivă accentuată, ajungînd uneori pînă la demodulare socială. Cîntecul dezvăluie vag un moment biografic îndepărtat (înstrăinare, nenoroc etc.), expresie a crizei de eșec adaptativ:

„Cine m-aude cîntînd
Zice că n-am nici un gînd;
Gîndul care-l gîndesc eu
Nu i-l deie Dumnezeu.
Eu nu cînt că știu cînta,
Da-mi mai stîmpăr inima". [120]

Celălalt nivel la care se face simțită funcția compensatoare a cîntecului dezvăluie un anume tip de raporturi sociale ale individului. De această dată el încearcă să rezolve în chip activ problemele existenței și ale

Scanned with OKEN Scanner

adaptării. Ilustrativă ni se pare seria de cîntece de tipul *Bogatul şi Săracul*. De remarcat că procedeul defulării nu mai este acela al „cuvîntului blînd", ci al invectivei : „Oleo-leo, spurcat ciocoi", „Dindărătul carului / Arendaşul satului, / Lipitoarea dracului" ; „Ba, zău, ciocoi gulerat" ; „Hai, sictir, ciocoi de cîine" etc. Ceea ce Ion Diaconu observa, pe bună dreptate, în legătură cu înjurătura indecentă, se confirmă şi în cadrul cîntecelor sociale : „Fără să tindem spre o interpretare freudiană a artei şi literaturii în genere, ca şi a literaturii populare — în cazul nostru — noi socotim cuvîntul obscen, în cîteva cazuri, congener poeziei populare. El se justifică aici pentru că e o explozie a sufletului unui cîntăreţ, o vidare a unei refulări sufleteşti *colective*, provenită întotdeauna nu prin suprimarea tendinţelor biologice care creează de multe ori inconştientul refulat, ci din asuprirea suferită de popor în trecut — şi în numele unui ideal colectiv ; astfel pasiune acumulată, deci pe cale de reacţii sufleteşti normale". [124]

b. *Dragostea ca boală şi păcat*. A devenit un loc comun în bibliografia noastră de specialitate că dragostea în folclor este asimilată cu boala. Totuşi, nu se trece dincolo de simplele constatări. Practicianul *terapiei emoţionale* nu făcea deosebirea între dragoste şi boală, ambele însemnînd pentru el deopotrivă modificări în structura psihică a individului. Asimilarea era facilitată şi de faptul că sentimentul erotic, experienţă inedită, de la o anumită etapă ontogenetică, se caracterizează prin stări psihice pozitive, recuperatorii (bucurie, seninătate, împlinire), dar şi negative, comparabile cu boala (tristeţe, nelinişte, disperare), determinînd uneori chiar şi demodularea individului :

„Rele-s, bade, frigurile,
Da-s mai rele dragostile.
Maica din friguri mă scoate,
Dar din dragoste nu poate,
Maica-mi zice că mă scoate
De la cîte, de la toate :
De la două nu mă poate,
De la mîndra, de la moarte". [125]

Scanned with OKEN Scanner

La babilonieni, tristețea era considerată o boală provocată de un anume demon. Care dintre noi n-a auzit expresii ca acestea : „îl apucă frigurile“, „îl trec căldurile“, „l-a trîntit boala la pat“, „l-a legat de mîini și de picioare“, „l-a năpădit tristețea“ și altele asemănătoare. Nimeni însă nu socotește că frigurile pot într-adevăr să „apuce“, că boala poate să „lege“ ori să „trîntească“. Dar a existat o vreme cînd aceste expresii erau înțelese în sensul propriu al cuvîntului : boala era întruchipată de un duh necurat și i se atribuiau însușirile unei ființe vii. Faptul ne este cunoscut din nenumăratele tratate de medicină asiro-babiloniene care au ajuns pînă în zilele noastre, fiind păstrate în biblioteca de la Ninive“.[128] Șiva la indieni este „în același timp, vindecător și dătător de boli“,[129] în timp ce Kamadeva are funcție univocă : erotică. Eminescu îl invocă „în somn“, așa cum dorul este invocat în cîntec de către cîntărețul popular. De reținut că sinonimele dorului sînt fie antroponime (Ion „frumos nume“, Gheorghe, Vasile), epitete : mîndru, drag, voinic, fie antonime : urîtul, amarul, pelinul. Are deci funcție dublă, asemenea lui Șiva.

Să înțelegem de aici că Dorul face parte din aceeași familie demonologică cu Șiva și Kama ? Materialul folcloric pledează pentru un răspuns afirmativ. Înainte de toate stă mărturie statutul său de agent al sentimentului de dragoste = boală. „El veni, copilul mîndru“, scrie Eminescu despre capriciile erotice ale lui Kamadeva. Nici Dorul nu se poartă altfel. Ca orice demon-zburător, este invocat să provoace suferință „dureros de dulce“ (Eminescu) sau adevărate dezastre psihice : „Căci dorul unde se pune / Face inima cărbune“, ori cosmice : „De-ar fi dorul ca vîntul, / S-ar aprinde pămîntul“. Pe lîngă aceasta, Dorul își are „locul lui“, asemenea tuturor spiritelor provocatoare. În descîntece, demonii, agenți ai tulburărilor psihice, sînt alungați ; „peste mările negre, / / unde cucoșul nu cîntă, / unde vaca nu rage, / unde calul nu nechează“ [130], deci în afara mediului uman, în preformal. Dar, pentru că Dorul este puțintel ștrengar (la Eminescu ca și în folclor : Măi dorule, măi nebune), lirica erotică i-a construit o topografie mitică, diferită

de a celorlalți demoni, agenți psihogeni : nu „mările negre“, ci „curțile dorului“.

Ca în orice *terapie emoțională*, dragostea = boală poate fi provocată sau eliminată : „Cu durerile iubirii / Voind sufletu-mi să-l vindec“, scrie tot Eminescu. [131] Ne interesează cum apare în folclorul românesc cel de al doilea aspect al problemei. S-ar părea că în acest context răspunsul ar trebui să ni-l dea rezultatul confruntării dintre vrăjitori și fermecători. [132] Sigur este că Dorul se află printre exercițiile esoterice antidemonologice. Lirica se degajă de el, ca în orice descîntec „de plecate“ :

„Du-te dor, cu Mureșul,
Nu-mi mai rupe sufletul.
Du-te, dor, cu Tîrnava,
Nu-mi mai rupe inima“. [133]

Există și accente tonale similare cu cele din tipul de doine *Bogatul și Săracul*, în care pacientul încearcă un sentiment de defulare erotică :

„Dorule, cîne turbat,
Spune-mi cu ce ți-am stricat,
De mă porți seara prin sat,
Nebeut și nemîncat ?
Dorule, cîne urît,
Spune-mi cu ce ți-am greșit,
De mă porți tot nedormit
Și-mi arzi inima cu foc
Și mă porți din loc în loc,
Ca pe-un om făr' de noroc ?“. [134]

„Veniți, gînduri ușurele.
Din grădini, din floricele.
Goniți cugetele rele,
Să se ducă, să se spele,
Fugi, piei, dor, te prăpădește
Și de pietre te lovește :
Sparge-te, te risipește,
Pe (cutare) liniștește“. [135]

„Dor de vînt
Din de-vînt,
Să te duci de pe pămînt :
Cu vîntul ai venit,
Cu vîntul să te duci,
P-aici să nu mai ajungi !
Să rămîie (cutare)
Curat,
luminat,
Ca argintul strecurat,
Ca poala Maichii Precistii“. [136]

Dacă în doina de dragoste Dorul apare în chip misterios, asemenea Zburătorului ori lui Kama, provocînd bucurie sau tristeţe, în farmece factorul psihogen aparţine tot mediului extramundan, ca în cazul stărilor maladive propriu-zise, şi anume şarpele şi diavolul, deci din marea familie demonologică :

„Tu, şarpe balaur,
Cu solzi de aur,
Cu noao limbe împungătoare,
Cu noao cozi izbătoare,
Să te duci la (cutare)
Şi tu să o cauţi
Unde vei afla-o... [137] etc.

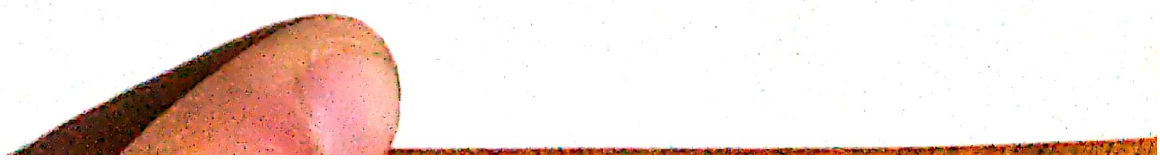
„Brîne, brînişorul meu.
Fă-te şarpe laur,
Şarpe balaur
Cu solzii de aur,
Cu totul de aur,
Cu 24 picioare
Mergătoare,
Cu 24 limbi
Împungătoare,
Cu 24 aripi
Sburătoare“ [138], etc.

„Oski, oski,
Scaraoski,

Cu gura să te-nvăţ,
Cu ochi să nu te văz.
Dimone, spiriduş rău,
Mergi la ursitorul meu"... [140] etc.

Cu toate acestea, în mitologia erotică a Dorului dominantă rămîne funcţia psihică benefică, nu malefică. El este respins, dar şi căutat cu ardoare. Personaj misterios şi familiar, el nu are un loc fixat într-un panteon anume chtonian (Zmeul, Muma Pădurii, Rusaliile, Statu-Palmă etc.) ori solarizat (Făt-Frumos, Vîntul de Miazăzi, Luceafărul de Ziuă) şi nici o portretistică proprie. Gînditorul din mediul tradiţional l-a dematerializat, transformîndu-l într-o *stare psihică* specifică. Este *starea de dor*, cum o numeşte foarte nimerit Lucian Blaga. S-ar putea ca această tendinţă de dematerializare a unor personaje mitice, foarte individualizate în alte culturi de mare vechime, ca şi a noastră, să aparţină spiritului daco-roman, aderent la religiile de tip animistic. De aceea noi vorbim despre *mitul apei* (Dunărea fiind prototipul ideal), despre *mitul muntelui, mitul codrului, mitul lui frunză-verde, mitul oii năzdrăvane,* în sfîrşit, de *mitul pămîntului* care ne leagă. Acestea sînt pentru cultura noastră arhetipuri şi simboluri existenţiale. Dorul se află printre ele

3. *Doina — stare de jale, de amar şi de urît.* Sub raport literar, doina este considerată o poezie intimistă „larg omenească" şi elegiacă, expresie a sentimentului. Lucian Blaga punea în evidenţă facultăţile subconştientului colectiv de a construi stări lirice *de nuanţă,* proprii etnicului nostru : starea *de jale, de dor* şi *de urît,* la care noi adăugăm şi starea *de amar.* Din punctul de vedere al psihologiei abisale, acestea sînt elemente constitutive ale matricei stilistice şi îşi au obîrşia în zonele subconştientului ; iar din acela al creativităţii, se plasează în sfera de activitate a *eului originar,* noţiune introdusă în bibliografia românească de specialitate de Liviu Rusu. Se pare că spiritualitatea sătească are o predilecţie specială către anxietate şi tristeţe, faptul fiind implicat în text ori declarat. Un exemplu de



implicație îl constituie însăși *Miorița*, creație epico-lirică. Semnificativă ni se pare o remarcă a lui Michelet, deci a unui observator din afara etnicului și care, cu atît mai mult, poate fi însușită pentru obiectivitatea ei. „„Cînd citești această poemă îți vine să plîngi ; Nu știu pentru ce dar îți vine să plîngi". [141]

Liricitatea (Duiliu Zamfirescu, minimalizînd-o o numește „dulcegărie sentimentală") este declarată în „cîntecele despre cîntec", construite pe tema mărturisirilor nude, cum spune foarte bine Ovidiu Papadima. Citabile sînt apoi unele considerații cu caracter teoretic aparținînd unor oameni de cultură (Al. Lambrior, B. Șt. Delavrancea, N. Iorga) sau culegătorilor de folclor. Al. Vasiliu făcea adesea caz de sensibilitatea lui neobișnuită și de necazurile fără număr care l-au năpădit în timpul vieții. În prefețele la culegerile de folclor, ori în diverse scrisori trimise prietenilor, mărturisește adesea că vizitele la Toader Mihai Buchilă, informatorul său principal, erau pretexte pentru competiții în ale cîntatului, dar și în ale bocitului. Într-un cuvînt, șochează caracterul gratuit al stării de jale (de amar, de urît), întrucît face parte dintre creațiile poetice dominant endogene. Textele de tipul *La moară la Dorohoi* se remarcă prin funcție catarctică manifestă, *socioterapeutică*, pe cînd în doinele de jale funcția este *autoterapeutică*. Subiectul a cîntat (a plîns, a mărturisit, „s-a răcorit"), adică s-a eliberat de o durere difuză, enigmatică. De aceea, *starea de jale (de amar, de urît)* nu trebuie confundată cu cea *de dor*, cum a făcut-o Blaga citîndu-le laolaltă. Prima este într-adevăr „de nuanță", cealaltă rareori. Nu poate fi vorba de stare, lirică „de nuanță" în versurile : „Cîtă boală e sub soare, / Nu-i ca dorul arzătoare...", și multe altele citate deja.

Starea de jale este asimilabilă cu *starea de amar* și cu *starea de urît*. În toate cele trei cazuri cuvintele emblemă *(jale, amar, urît)* cumulează un anume tip de experiență lirică, organizează în jurul lor o compoziție miniaturală, capabilă să existe în sine. Omul își destăinuie durerea care nici măcar nu este nominalizată. Ea se numește *amar, jale, urît* și atîta tot. Cauza poate fi

doar bănuită : socială, familială, însă subiectul preferă s-o treacă sub tăcere :

„Jelui-m-aș și n-am cui,
jelui-m-aș drumului ;
Drumu încă-i supărat,
De multe cară-i călcat.
Și cu goale și cu pline,
Supăratu-i ca și mine". [142]

Psihanaliza poate demonstra că doina în general, deci și cea cu certe elemente sociale, aparține temperamentului melancolic. În dicționarul lui Popescu-Neveanu, *melancoliei* i se dă următoarea explicație : „Depresiune psihomorală, tristețe permanentă inspirată de pesimism și însoțită de un complex de culpabilitate. Dincolo de o anumită limită devine patologică și se înscrie ca un simptom alternativ în psihoza maniaco-depresivă. M. înseamnă și o anxietate depresivă". [143] Indiferent de etiologia acestei stări psihotice, în tabloul clinic predomină inerția, agitația anxioasă, iritabilitatea, emotivitatea accentuată, „Întreg psihismul melancolicului, afirmă un grup de medici psihiatri, este orientat spre nenorocire, putînd genera idei delirante, monotone, sărace, exprimînd umilința și pasivitatea. Temele cele mai frecvente întîlnite sînt cele de nedemnitate, autoacuzare, ruină, sau hipocondriace". [144] Adesea apare și intenția de suicid.

Fără a recurge la identificări rigide, doina *de jale (de amar* și *de urît)* confirmă unele accente melancolice din cele semnalate, îndeosebi starea depresivă, așa cum se și autodefinește această categorie a liricii populare, prin termenii emblematici caracteristici.

„Ia-te, ia-te negurea,
Du-te-acum deasupra mea,
Să mă vază lumea bine,
Și marea și Dunărea
Să plîngă și ea, de-a vrea,
Amarul și jalea mea". [145]

Exemplele citate reprezintă doar cîteva tipuri tematice ale doinei, deci starea nevrotică nu poate fi generalizată nici măcar la nivelul acestei categorii poetice. Iritabilitatea din doinele sociale își are explicația firească în natura raporturilor dintre bogat și sărac, țăran-ciocoi, stăpîn-slugă, comandant militar-recrut, principalele grupuri opozante din satul tradițional, după cum resemnarea din cîntecele de dor sau de înstrăinare, în care fata măritată se supune unor reguli îndătinate, nu trebuie echivalată totdeauna cu psihoza maniaco-depresivă specifică melancolicului. În ultimul caz îndeosebi, este vorba mai curînd de un efort de integrare, dovadă că măritișul provoacă doar tulburări sentimentale temporare, individuale, și nu psihism colectiv acut, încordat și sumbru. Există contra-remedii sub forma cîntecelor satirice de la nuntă, la adresa fetelor, nevestelor și soacrelor. De aceea ni se pare exagerată evaluarea socialului în cîntecele de măritiș, studiate de D. Caracostea.

Sînt de reținut stările endogene, confuze, în care pretextul îl constituie experiențele psihice pure : *jalea, amarul, urîtul*. Cîntărețul suferă poetic de acestea ca de niște boli autentice, le capătă ca urmare a dificultăților întîmpinate în efortul de integrare în mecanismul social, le inventează sau le exagerează, într-un cuvînt creează poezie. La nivelul etnicului, psihicul sensibilizat de diverse experiențe socio-istorice, mai mult sau mai puțn mediate, și înclinat din moși-strămoși spre fantazare, își construiește zarea sa de existență aureolată de sentimentalitate. Aici se află, poate, unul dintre izvoarele lirismului, atît de specific nouă, despre care se vorbește de la Vasile Alecsandri, Jules Michelet, T. Maiorescu și Iorga încoace.

Stările de anxietate din lirica folclorică sînt adesea comparabile cu cele din poeziile eminesciene, în special din *Rugăciunea unui dac, Se bate miezul nopții, Melancolie*. Iritabilitatea din prima, gîndul de suicid în ultima, ca dor de moarte, trecerea de la acuzare la autocondamnare și la sentimentele de vină pură sînt tipice melancolicului, cu un registru clinic foarte încărcat din

punct de vedere patologic. Cei doi mari creatori, Anonimul și Eminescu, s-au regăsit din nou în destinul lor comun de neîntrecută invenție.

În încheierea acestui capitol, sîntem îndreptățiți să afirmăm, în baza demonstrațiilor efectuate, că psihanaliza este o știință care poate oferi multe sugestii. Afirmația se încadrează în intenția noastră de a solicita un tabel cît mai larg de metodologii, în raporturi conjugate, pentru înțelegerea complexelor fenomene ale gîndirii estetice tradiționale.

III. Creaţie şi consum

Dificultatea înţelegerii tradiţiei izvorăşte, printre altele, din faptul că noi, ca *outsideri,* încercăm să explicăm (Bîrlea şi bîrliştii ar pretinde să şi *trăim !)* o cultură de *insideri.* Mai mult decît atît, aceştia din urmă, fie că au fost creatori ,erudiţi, preformeri, colportori, simpli receptori, fie că au acţionat individual ori în masă, nu şi-au delimitat tipurile de roluri, nici comportamental, nici lexical. Obiectele elaborate (arcul cu săgeţi, plugul, balada, sumanul etc.) au fost impuse din necesităţi de comunicare, deci de existenţă. Din această perspectivă vitală, ele au fost evaluate axiologic în baza tripticului bine-frumos-adevăr. În momentul în care lucrurile (cu dubletele lor lexicale), nu au mai răspuns intereselor imediate au fost fie deplasate în alte sfere de activitate, fie pur şi simplu aruncate, (Toffler), ca în orice societate de consum. Istoria comunităţilor tradiţionale nu are nevoie de date matematice, strict cronologice, pentru a fi reconstituită. Ea se află înscrisă în ordinea dialectică a obiectelor manevrate. Înscriem în acest capitol cîteva aspecte ale problemei.

Scanned with OKEN Scanner

Folcloristica tradiţională şi-a propus în cîteva rînduri să lămurească situaţia artistului popular în cadrul colectivităţilor arhaice şi anume, dacă acesta se afirmă ca o personalitate distinctă sau dacă se pierde total în anonimat. Desigur, se întîmplă şi una şi alta, iar teoriile romantice patruzecioptiste de tipul „românul e născut poet" ori altele mai noi, cum că grupul întreg poartă răspunderea fenomenului invenţie/consum, fie că sînt în aparenţă contradictorii, fie conciliante, se completează, în fond, unele pe altele, chiar dacă nu lipsesc anumite exagerări.

Din punctul de vedere al esteticii generale, anonimatul, oralitatea şi celelalte *trăsături specifice* sînt chestiuni secundare. Ele nu pot convinge, aşa cum s-a încercat, de teoria că arta cultă şi cea tradiţională ar fi moduri de expresie şi de elaborare diametral opuse. Poezia nu se dezminte pe sine, indiferent dacă artistul ne apare sau nu ca o individualitate. Ea impune în mod riguros anumite exigenţe de la care nici un creator nu se poate abate. Şi artistul cultivat pe calea scris-cititului, şi cel format în oralitate(tipul individualizat în sensul savant al termenului sau fără identitate absolută), se întîlnesc pe acelaşi plan înalt al experienţelor estetice specifice. Cu alte cuvinte, indiferent de statutul fiecăruia în parte, ei elaborează deopotrivă, după legile imaginarului, spaţii fictive, complementare ca semnificaţie lumii concrete. Această comunitate de destin creator ni se pare hotărîtoare pentru viaţa estetică din totdeauna. Dacă modalităţile de transmitere diferă, aceasta este cu totul altă chestiune. Noi avem în vedere sistemul strict axiologic al problemei : relaţia bine-frumos-util (= adevăr).

Autorul *Mioriţei* este un *Aristos*, spune Duiliu Zamfirescu. „Atîta este cel mai bun, încît pe lîngă dînsul, ceilalţi nu mai sînt nici buni". [1] Este o judecată empirică, intuitivă, dar în mare parte adevărată. Autorul lucrării *Poporanismul în literatură* l-a vizat direct pe cre-

Scanned with OKEN Scanner

ator, care nu putea să fie decît un *ins de geniu*,[2] și nu l-a confundat cu generațiile ulterioare de imitatori, colpoltori, simpli imitatori, cum nu l-a confundat nici G. Ibrăileanu care discută problema în același sens[3], făcînd distincție între fenomenele de creație, selecție, circulație. Explicații convingătoare găsim și la Titu Maiorescu : „Nu e vorba aici de materialul folkloristic, ci de însăși poezia populară ca poezie, și ea nu numai poate, ci trebuie considerată ca un produs estetic de cea mai mare însemnătate, fără a înceta să-și păstreze anonimatul ei firesc".[4] Este vorba aici de înțelegerea folclorului din perspectiva legilor generale ale frumosului și nu numai ca material de cultură, cum pretind „cei cîțiva" folcloriști. Continuîndu-l pe Maiorescu, Delavrancea afirma și el, cu oarecare exagerare, caracteristică vremii și omului : „Estetica noastră populară este la fel, în legile ei fundamentale, cu estetica operelor de cea mai înaltă cultură".[5]

Pe de altă parte, dacă textele lirice, să spunem, sînt inventate de femei[6] sau de bărbați[7], aceasta ține de aptitudini, dar și de o anume diviziune a muncii în societățile tradiționale, de rutină, de datină, în ultimă instanță de modul de distribuire a rolurilor : călușar, paparudă, solomonar, bocitoare etc. Sînt cazuri cînd în selectarea preformerilor intervin numai criterii ritualistice, numai de vîrstă, numai profesionale. Alteori însă, toate tac. Rămîne talentul, semn particular al individualității. Aceasta se întîmplă în toate domeniile culturii, dar mai ales acolo unde individul reușește să scape de sub controlul normelor rigide, de pildă în creația poetică. Baciul Udrea, în măsura în care va fi existat, constituie un exemplu, ca și Petrea Crețu Șolcan, de ale cărui talent personal și identitate nu ne putem îndoi.

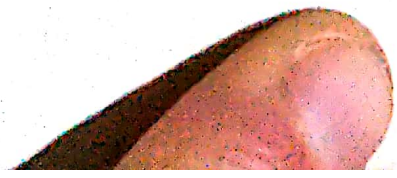
Așa-zisele *trăsături specifice*, deși nu sînt lipsite de interes teoretic, îndeosebi sociologic, țin mai mult de domeniul problematicii culturii și mai puțin de cel al invenției, vizînd sistemul circulației și al receptării textelor de către grupurile de consumatori. Schema creator-emitent / consumator-receptor, ca bază a teoriei informației, funcționează într-un mod unic și în mediul

Scanned with OKEN Scanner

urban-modern, și în cel rural-tradițional. Diferă doar structura aparatului de transmisie în morfologia ei, fără ca prin aceasta funcția pentru care a fost creat sistemul să nu se poată realiza. Din contra, ea este perfect adaptată cadrului. Dacă ne-am conduce după schema informațională stabilită de Abraham Moles în *Socio-dinamica culturii*, pentru societatea modernă, am identifica un dublet foarte asemănător și pentru realitățile tradiționale. Este vorba, de fapt, de un *tablou socio-cultural* adoptat de Moles după o schiță a lui Silbermann, acesta încercînd să lămurească problema circuitelor realizate cu ajutorul formelor de comunicare mass-media.[8] Elementul *E* (Emițătorul) al *tabloului* se compune din *memoria lumii* în terminologia autorilor citați care înseamnă următoarea sintagmă : a) creatorul (artist), savantul, eruditul, inventatori ai *știrilor* (artistice, culturale, științifice) ; b). colectivul de creatori, savanți, eruditi ; c). mediul socio-cultural imediat (Umwelt), furnizor de știri și de deprinderi ; d). tradiția cultural-artistică și științifică ; e). colectivele de tehnicieni (directori de editură, șefi de ziare și de T.V., publiciști, autori de programe culturale etc.), avînd ca rol prelucrarea și adaptarea știrilor pentru a fi distribuite prin canale, realizînd contactul cu receptorul.

Elementul *C* (Canale de transfer) cuprinde, la rîndul său, întreaga rețea de circuite mass-media aflată în înzestrarea societății moderne, iar al treilea element *D* (Receptor) se împarte în : a). receptori profesioniști, creatori sau oameni de înaltă specialitate ; b). diverse grupuri de cititori amatori *(publicuri)* ; c). sisteme de stocare : biblioteci, discoteci, bandoteci, filmoteci etc. Astfel, la nivelul a două generații, a două secvențe informaționale, producția se repetă, iar *R* se transformă în *E*, preluînd sarcinile sintagmei respective. Și circuitul continuă în sens socio-dinamic, așa cum l-a înțeles Moles.

Cum se prezintă lucrurile la nivelul oralității. Elementul *E* rămîne neschimbat. Există și aici creatori individuali, colective de creatori (s-a vorbit mult despre activitatea *plurală* la anumite popoare), mediu socio-cultural specific, tradiție. Nu lipsesc nici măcar tehni-



Scanned with OKEN Scanner

cienii specializați în organizarea prilejurilor de manifestare, în cunoașterea datelor calendaristice, în deținerea unor secrete sau chiar monopoluri în ceea ce privește desfășurarea ritualurilor etc. Elementul mediator *C* pune cele mai multe probleme pentru cultura orală. Abordarea lui nici nu este posibilă în stadiul actual al cercetării, întrucît lipsesc materialele de teren pentru un studiu sistematic. În momentul de față se poate spune prea puțin. Cel mult constatăm că sistemul informațional funcționează. Comunicarea are loc. Dar aceasta este o contribuție teoretică a lingviștilor și nu a folcloriștilor. O deducem pornind de la teza generală că folclorul, ca fapt de cultură, se comportă în circulația vie asemenea oricărui tip de limbaj.

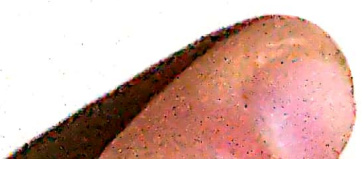
Dificultatea rezultă, printre altele, din aceea că ne scapă de sub control problema circuitului știrilor : emițătorul își asumă un cadrul prea mare în existența grupului : creator, colportor, ajustor, interpret, transmițător direct. În ce împrejurare și cînd s-a întîmplat ca vreun folclorist, dintre cei care scriu *metode*, să încerce să lămurească, pornind de la observația directă, raportul dintre roluri ? Legea generală este cumularea lor ori specializarea în anumite direcții ? Care este opinia grupului față de unii sau față de alții ? Răspunsurile ar fi de însemnătate maximă pentru lămurirea conceptului de *artist popular*. Informațiile cu caracter strict biografic, de tipul știe sau nu știe carte, a făcut sau nu a făcut armată, e bărbat — femeie etc., nu mai pot fi invocate cu toată seriozitatea, mai ales de cînd se vorbește de apariția unei categorii noi, aceea a *creatorului-scriitor*,[9] fie el și singular. Ovidiu Bîrlea, de pildă, publică „fișe de informator", înștiințîndu-ne că lăutarul Gheorghe Moțoi, poreclit „A Fiții" a făcut armata „în București (1943) gardă la gaz și electricitate, 8 luni".[10] Ce importanță științifică reprezintă știrea respectivă ? În ce măsură i-a fost utilă autorului pentru înțelegerea creatorului și a limbajului poetic ? În schimb, C. Eretescu, caz foarte rar, din păcate, se preocupă în articolul citat deja de un versificator popular. Ambrozie Moga, explicînd foarte convingător, din perspectivă socio-lingvistică, modificările de comportament verbal și de expresie de-

terminate tocmai de destinul individului și de gradul de aderență a acestuia la diferite tipuri de grupuri sociale. Am dat două exemple extreme de informație folcloristică.

Cel de al treilea element se distinge cu mai multă claritate, deși nici aici nu cunoaștem suficient opiniile receptorului despre calitatea știrilor, criteriile după care se diversifică în cete, interesul pentru conservarea valorilor etc. Textul rămîne în continuare sursa principală de informație pentru cercetător, întrucît numai lui i s-a acordat oarecare atenție în munca de culegere. În realitate, el a fost decupat din cadrul natural al satului, astfel că din tripticul creator-text-beneficiar, deci dintr-un sistem complex și unitar, specialiștii s-au interesat de o singură secvență.

Cu prilejul prezentării schemei informaționale, am relevat un complex de probleme și de roluri : creație-creator, circulație-colportor, tehnicieni, receptori, toate privind viața esteticului în general, în fenomenologia ei complexă, la nivelul grupului ori al istoriei grupurilor. A fost implicat și actul princeps al invenției, care nu poate fi datorat decît unui *ins talentat*, cum susține și Ion Diaconu într-o lucrare consacrată temei.[11] Dar cum opera folclorică nu este o construcție tabu, textul își construiește destinul de variantă. Este încă un aspect al problemei care va rămîne enigmatic. Nu se cunoaște nimic sigur despre viața variantelor. G. Ibrăileanu emitea ipoteza privind *selectarea* textelor orale după model darwinist. Greu de crezut, după cum nici ideea despre *șlefuire* nu poate fi argumentată. Dealtfel, nimeni nu a încercat să demonstreze fenomenul pe text. Cel mult s-a făcut afirmația.

Pentru că istoria cîntecului nu este riguros limitată în timp, ni se pare firesc ca *textului de bază* să i se aducă modificări. Apare astfel seria de variante (totalul de texte mioritice, de basme tipul *ucigătorul balaurului*, de proverbe din categoria : „Pentru un lucru de nemică. / Rîde dracul (prostul) de se strică", de motive lirice : „Prutule apă vioară"). Numai la nivelul categoriei de variante se poate vorbi de asocierea, în serie diacronică, a unui grup de creatori-modelatori la



Scanned with OKEN Scanner

actul individual inițial. Prin urmare, noțiunea de *colectiv* trebuie în mod serios delimitată. Nu se include aici marea masă etnică, ci un grup relativ restrîns de creatori autentici care preiau neîndoielnic, de la un individ, un nucleu inițial, sau, poate, textul finisat încă de la început. În acest din urmă caz, moștenitorii devin de-a dreptul simpli colportori ori interpreți. Nu orice ins care intervine chiar asupra textului trebuie luat în considerație din punct de vedere estetic. Ni se pare demnă de reținut următoarea remarcă a lui Ovidiu Papadima : „Mă gîndesc ce s-ar întîmpla dacă în încercările de definire a culturii unui popor occidental am aplica aceeași metodă. Adică în loc să căutăm cultura și spiritualitatea franceză la un Descartes, la un Racine, la un Victor Hugo, am dibui-o notînd conștiincios propozițiile mediocre ale cine știe cărui funcționăraș sau apaș de suburbie pariziană". [12]

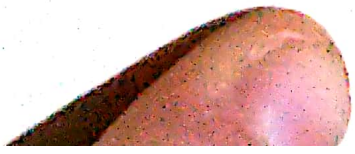
O variantă degradată, datorită confuziei de nume, localități, motive sau din cauza memoriei slabe a colportorului, interesează doar pe folclorist ori pe sociolog. De aceea, cunoașterea istoriei motivului este posibilă numai dacă se ține seama de comportamentul fiecărei variante în parte, comportament ce trădează, în ultimă instanță, fondul de disponibilități al *colectivului* de creatori. Destinul artistului ca individ se află în directă relație cu al colaboratorilor săi în elaborarea seriei de variante sau a unei specii. Ei nu au conștiința existenței unor asemenea raporturi, datorită distanțelor spațio-temporale, de unde și impresia de autonomie, dar sînt cuprinși în sfera aceluiași proces creator.

Cu marea masă, artistul popular, ca individ, întreține aceleași raporturi, în general, ca și cel *cult* cu contemporanii săi, în sensul că se bucură de recunoaștere deplină. Există și deosebiri de natură graduală. În vreme ce artistul *cult* își permite unele libertăți în plan profesional, ajungînd cîteodată să sfideze publicul larg, neinițiat suficient în tainele artei, celălalt se simte mai legat de colectiv. Acesta îl stimulează, ca orice public bine intenționat, iar artistul acceptă un asemenea dialog strict consultativ. Deosebirea amintită se ivește printre altele și datorită specificului mijloacelor de comuni-

care, deci vizează din nou aspectul cultural al problemei. Artistul *cult* poate să elaboreze o operă în zece ani și să nu să se grăbească nici după aceea cu tipărirea ei. Celălalt însă se vede obligat să se adreseze imediat și direct colectivității. El există ca artist, exersînd mereu, fiind permanent în memoria semenilor săi. Altfel riscă să fie eliminat de alții ori să se înstrăineze de meșteșugul improvizațiilor spontane.

Pornind de la această situație, folcloriștii au dedus teoria primatului colectivului asupra insului talentat. Desigur, din punct de vedere general sociologic, colectivitatea este reprezentată prin indivizii care se disting în domeniul creației, dar așa stau lucrurile și în privința artei *culte*. A susține teza primatului colectivității numai în cazul folclorului și numai pentru că funcția determinantă a mediului apare mai *vizibil* decît pentru artistul *cult*, ni se pare de-a dreptul o exagerare. Ar însemna că în oralitate nu s-ar produce nici un tip de comunicare după schema generală a teoriei informației : E/R și deci că limbajele nu funcționează. În realitate, oricît de viu ar fi dialogul dintre individ și colectiv, acesta din urmă, luat ca totalitate nediferențiată, dar activă, interesată, nu are alt rol decît consultativ. Primului, ca individualitate, i se datorează inițiativele pe planul invenției, iar pe de altă parte (supraindividualizat la nivelul *colectivului*, reprezentînd suma insilor dotați și preocupați de un anume tip de creație), elaborarea și totodată finisarea unei serii de variante sau a unei specii întregi. Al doilea, deloc neglijabil, îndeplinește rolul de cadru natural, de mediu socio-cultural și informațional.

În favoarea teoriei primatului colectivității care, printre altele, nu diferențiază fenomenul invenției de al circulației, a fost invocat și argumentul că volumul de elemente poetice proprii, inventate de artistul anonim, cu biografie identificabilă, este neglijabil în comparație cu ceea ce primește el din partea tradiției. Afirmația pare adevărată, dar problema nu trebuie pusă în acești termeni. De regulă, artistul moștenește elemente de limbaj și deprinderea cum să alcătuiască o operă. Restul îi aparține. El învață să cînte așa cum își însușește și



Scanned with OKEN Scanner

limba maternă. Cufundarea în anonimat se produce nu datorită faptului că insul ar fi copleşit de formele poetice moştenite : se supune unei discipline artistice instituţionalizate. Oralitatea îl obligă să existe ca artist o singură generaţie, mai ales că nici nu are conştiinţa de autor. Dealtfel, această categorie, autorul, a apărut destul de tîrziu şi în mediul cult. Leon Volovici îl semnalează „la începutul secolului al XIX-lea, ca o consecinţă a laicizării culturii". [13]

Convins că viaţa omului, ca şi cea a cîntecului sînt efemere, poetul anonim nu-şi permite să aspire la longevitate, deşi are nostalgia vîrstei matusalemice : „Viaţa omului / Floarea cîmpului". Dar problema începe să aparţină psihologiei artei, prezentînd un interes secundar pentru estetica folclorică. Cîntecul există, iar faptul convinge de importanţa teoretică a problemei creatorului. Pentru estetica folclorică, artistul a şi dat răspunsul : „Cine-a făcut horile / Aibă ochi ca zorile" : deci cineva a creat cîntecul, şi nu un ins oarecare. Intuiţia cîntăreţului nu trebuie neglijată în această privinţă.

Semnalăm şi posibilitatea discutării problemei artistului popular, din perspectiva socio-lingvisticii şi, în special, a teoriei rolurilor. Deja am arătat că în schema informaţională sînt incluse mai multe categorii de roluri şi că funcţiile acestora trebuie diferenţiate, chiar dacă în procesul desfăşurării circuitelor operaţia nu este uşoară, atît din cauza dinamismului fluxurilor culturale, specifice oralităţii, cît şi datorită sărăciei de documente scrise. Socio-lingvistica este preocupată de *statutul social* al fiecărui participant : (emiţător, receptor) [14] la diversele secvenţe ale evenimentului comunicării, constituind, în ansamblu „un aspect major al etnografiei vorbirii" [15], iar psiho-lingvistica, în unul dintre programele sale, are în vedere „modificările produse în mesaje în cursul comunicării, adică *relaţia* care se stabileşte între emiţător şi receptor, într-o anumită situaţie". [16] Pornind de la o idee a lui Jakobson care stabileşte un set de funcţii proprii limbajului, Dell Hymes arată că „fiecare eveniment verbal implică : 1. un *Emiţător* (Expeditor) ; 2. un *Receptor* (Destinatar) ; 3. o formă a *Me-*

sajului; 4. un *Canal* (de transmitere a acestuia); un *Cod*; un *Subiect* şi 7. un *Cadru* (scenă, situaţie) [17]. Este un demers ştiinţific care vine dinspre lingvistică spre sociologie [18] şi pe care noi încercăm să-l extindem şi asupra culturii orale. Important ni se pare un fapt constatat de Dell Hymes şi anume că *Emiţătorul* şi *Expeditorul* sau *Receptorul* şi *Destinatarul* nu sînt totdeauna aceiaşi. Pe de altă parte, ei depind de diferite forme îndătinate de comunicare, codificate prin practici ritualice, şi se suprapun celorlalţi membri ai grupului. De aceea „categoriile acestor doi factori trebuie cercetate în termenii sistemului de roluri al grupului studiat". [19]

În acelaşi sens gîndeam şi noi cînd susţineam că elementul *E* al schemei informaţionale, ca şi celelalte componente au un caracter perifrastic. Căci, pe de o parte, cum spunea şi Grigore Smeu este „greu de admis" ca „toţi membrii comunităţii primitive [20] să fi fost la fel de înzestraţi executanţi, iar pe de alta trebuie reţinut, cum ne propune P. Cancel, într-un studiu, din păcate uitat, că „printre cei ce au profesiunea recitării frumoase, pot fi foarte mulţi simpli versificatori, nu poeţi". [21]

Elementul *E* are deci, din punctul de vedere al actanţilor, o structură eterogenă : poate fi individul artist, colporator, interpret, sau colectivul artist (la nivelul seriei de variante), colectivul expeditor, participant la realizarea comunicării ca transmiţător de mesaje (în ritualurile colective). Dar fiecare tip de manifestare, (ori simplu eveniment verbal), capătă sens, iar actantul îşi defineşte rolul numai în cadre instituţionalizate. „Nu este destul să exprimi ceva, ci trebuie ca exprimarea ta să fie eficace, să poată fi înţeleasă ; după cum nu e suficient să-ţi îndrepţi atenţia către vorbirea cuiva, fără a ţine seama de o serie de împrejurări, care sînt singurele capabile să-ţi contureze cu adevărat sensul exact al conţinutului exprimat". [22]

De aceea cercetarea folclorică de teren, care să pună accent pe împrejurări şi relaţii, ne-ar putea da răspunsul exact şi nu ipotetic în privinţa calităţii rolurilor şi al funcţiilor. Din cîte cunoaştem, vag şi lacunar, putem.

afirma că individul-creator se comportă într-un mod aparte, în comparație cu alte categorii de emițători (colportori, interpreți) sau cu ceilalți membri ai colectivității. El este ales, temut și ascultat, iar cîteodată intră în mit (vraciul sfătuitor al regelui), căutat și admirat de obște sau respins de aceasta (baladeurul, povestitorul, cîntărețul, vrăjitorul). Solomonarul duce o viață de vagabond, cîntărețul orb (Sadoveanu, *Hanul Ancuței*) umblă în pribegie căutînd locurile de popas ale oamenilor din diverse părți ale țării, purtînd cu el taina unor jurăminte pentru ritualizarea cîntatului, descîntătoarea își alege cu grijă ucenicele talentate și gata de sacrificii pentru meserie. Toate aceste categorii de oficianți ideali ai tradiției au conștiința că aparțin unei bresle anume și sînt înzestrați cu calități deosebite. Mircea Eliade spune că șamanii sînt aleși și predestinați, colectivitatea considerîndu-i mesageri ai divinității. Stabilindu-și un plasament anume în structura grupului, fiecare dintre aceștia se considera, probabil, „un predestinat al neliniștii creatoare“ [23], cum foarte bine a observat Ion Diaconu.

La nivelul obștiilor se conturau grupuri de profesioniști și o conștiință de breaslă : povestitori, cîntăreți, iconari, olari (creatori de modele, stiluri, școli), grupuri instituționalizabile într-un mod asemănător cu cele din mediul orășenesc : scriitorime [24] / vrăjitorime, și cu relații paralele : scriitor-cititor/povestitor-ascultător [25]. Fără îndoială, nu poate fi neglijată nici *breasla* interpreților, dat fiind rolul lor însemnat în cadrul colectivităților și, mai ales, dat fiind că ei înșiși au conștiința că îndeplinesc o anume funcție socială : „Vorbirea nu este totuși complet uniformă ; se pot observa diferențe perceptibile între ceea ce se numește vorbire obișnuită, de fiecare zi, și stilurile îngrijite, folosite în cîntece, recitare, povestire și în alte situații asemănătoare definite prin ritual“ [26]. Această situație în care „pronunțarea poate fi mai supravegheată a fost semnalată și de un dialectolog român care s-a ocupat totodată și de influența elementelor literare asupra celor regionale și a constatat prevalența celor dintîi, atunci „cînd vorbitorii se adresează într-o situație specială“ [27].

În stabilirea raportului dintre creator și interpret (adesea, în folclor, inventatorul cumulează ambele roluri, ca și în creația cultă : în muzică), important este de observat dacă fiecare se comportă în stiluri adecvate. Există o anume conștiință, cel puțin latentă, care îl face pe actant nu numai să adere la o clasă de roluri, dar în același timp să se delimiteze de ceilalți în așa fel încît să pretindă paternitatea celor efectuate ca în cazul artelor plastice, al iconarilor, al constructorilor de case, chiar dacă nu există o opinie publică formată. Este vorba de diferite categorii de materiale „care să dezvăluie o atitudine, o mentalitate, un punct de vedere în legătură cu ideea pe care și-o face scriitorul despre menirea sa“ [28], fapte posibile atît pentru mediul cult cît și pentru cel oral. Folcloristului nu-i este indiferent de la cine culege materialul, tocmai pentru că rolurile (creator, colportor, interpret) și situațiile (comunicarea obișnuită/comunicarea în public) nu sînt confundabile. Emil Petrovici a exemplificat excelent această complexitate de fapte. El a publicat cîntece, strigături, colinde, balade, povești, orații pe care le-a considerat *texte dialectale*, „supliment la Atlasul Lingvistic Român II“ [29], pentru că le-a descoperit în situația specifică vorbirii colocviale. Purtătorii lor sînt simpli cunoscători ai culturii și participă la realizarea ei ca beneficiari, dar nu-și propun să creeze ei înșiși cadre. instituționalizate de manifestare, pentru a face ca textele să capete o marcă nouă.

Elemente noi în discutarea problemei artistului popular au adus, în ultima vreme, Gheorghe Vrabie și Sanda Golopenția-Eretescu. Primul, înclinat să acorde credit vocației individului, crede, și pe bună dreptate, că adesea autorul este dublat de colportor, astfel încît „acțiunea de transmitere este întreprinsă de așa natură, încît creația devine perfectibilă incontinuu prin talentul colportorului și plasma unui mediu lingvistic“ [30]. Sanda Golopenția-Eretescu este de părere că se poate vorbi de o dublă ipostază a emițătorului „de *suprafață* (uneori numit *interpret*) și emițătorul ocult, implicit, de *adîncime* (uneori numit și *creator*). Emițătorul de suprafață poate fi un individ izolat și nu la el se referă distincția tradițională. Emițătorul de adîncime este însă în mod obliga-

Scanned with OKEN Scanner

toriu un grup și include, alături de emițătorul imediat. șiragul amorf al strămoșilor" .[31]

Se afirmă tot mai des în cercetările mai noi că mediul lingvistic și, în general, cadrul socio-cultural favorizează apariția de nuclee de indivizi potențiali, astfel încît aceștia devin semnul distinctiv al grupului. Numărul cititorilor, spre exemplu, nu coincide cu acela al știutorilor de carte, iar observația poate fi dusă mult mai departe. În felul acesta se ajunge la conceptul de *personalitate de bază*, în sensul dat de Kardiner cuvîntului, care poate fi socială, literară, muzicală etc.[32] Perspectiva propusă de conceptul *personalitate de bază*, raportată la relații între oameni și nu numai la relațiile dintre oameni și instituții, cum a conceput-o autorul american, cere după sine introducerea în discuție și a conceptului de *populație*, în sensul propus de *genetică*, nu de istorie. Procesele creativității (bio-psiho-socio-culturale), în direcția filogenetică : *linii pure*, nu se produc numai la nivelul *personalității de bază*. Conținutul acesteia poate varia în istoria sa : grupurile reprezentative, reale, de creatori de valori materiale, de militari, sau de cititori, nu sînt aceleași, ca apartenență de clasă și poziție socială, în feudalism, capitalism ori în socialism. În schimb, populația este constantă. Ea constituie o sferă mai largă, incluzînd toate variațiile posibile ale personalității de bază, ca multitudine de gene (genofondul), dar nu se abate de la un anume program evolutiv, decît în baza unor factori mutațiogeni foarte riguros codificați : „Populația, ni se spune într-un tratat de genetică, poate fi definită ca fiind o grupare relativ unitară de indivizi dintr-o anumită specie, caracterizată prin asemănări datorate comunității locului lor de răspîndire, în limitele unui anumit *areal* și care posedă același mod de reproducere și aceeași structură genetică. De aceea, populațiile din cadrul aceleiași specii, fiind răspîndite în limitele unor areale diferite, se diferențiază între ele din punct de vedere morfofiziologic și genetic, pe măsură ce distanța dintre populații crește. Așa se explică de ce trăsăturile distincte se accentuează la acele populații situate la extremitățile opuse ale arealului speciei din care fac parte". Și mai departe : „Populația reprezintă prima

treaptă în procesul diferenţierii crescînde a formelor intraspecifice, fiind expresia capacităţii de existenţă, de evoluţie şi de adaptare a speciei“ [33].

În baza celor afirmate, putem desprinde următoarele observaţii privind specificul etnic al culturii române: a). Integrarea ei în *Romania orientală* se explică prin situarea într-o zonă precisă a arealului latin originar şi prin mutaţiile genetice firești, determinate de sinteza daco-română. Dar totdeauna a rămas o *dogmă centrală* lingvistică, în sensul că, în acest plan cel puţin, codul genetic nu s-a schimbat, ci a rămas fidel lui însuşi. În ce măsură şi în alte realităţi ale etnicului (cultură materială, grup social etc.), se verifică aceeaşi dogmă ori, mai sigur, alta sintetizatoare, este o chestiune care încă urmează să fie lămurită prin cercetarea interdisciplinară de tip colectiv; b). Fixarea la un anumit spaţiu geografic, carpato-dunărean, împrejmuit de populaţii cu alte plantaţii de gene, a dus totodată la accentuarea factorilor homeostazici proprii, adică a acelor procese „adaptative care asigură unei populaţii capacitatea de a-şi păstra structura genetică faţă de acţiunea factorilor din mediul extern“ [34]. De aici unitatea spaţio-temporală a culturii române, ceea ce îi asigură forţă, putere de autoconservare, de existenţă, de perpetuă creaţie şi de originalitate în raport cu popoarele imediat învecinate şi chiar cu cele neolatine; c). Existenţa mai multor populaţii în acelaşi cadru geografic nu duce niciodată la uniformizarea stilurilor creaţiei. Cel mult se poate vorbi de unitate în varietate. Ca situaţia să se schimbe, trebuie să se producă asemenea mutaţii în sistemele genotipice aparţinînd unor populaţii diferite, încît să se creeze un nou mecanism genetic adaptativ, un proces de sinteză, dacă nu de etnogeneză, într-un cuvînt, o „normă de reacţie“ [35]. În acest caz, populaţiile existente în unul şi acelaşi mediu geografic, factor care nu trebuie neglijat printre agenţii mutaţionali, nu se mai dezvoltă ca serii paralele, ci ca unităţi globale.

Schimbarea nu se produce oricînd şi oriunde. Genetica citează două tipuri de mutaţii: *nerecurente* şi *recurente*. Pentru primele, apariţia unui fenomen izolat, de pildă o căsătorie bi-etnică, nu reuşeşte să determine

o frecvență de durată a genelor. Acestea sînt reduse, în cele din urmă, prin selecție naturală, la zero. Mutația recurentă, caracterizată printr-o anume dimensiune și ritmicitate, face ca gena să rămînă mereu viabilă și să se constituie în genotip, iar prin reactivizarea cu mediul socio-cosmic, în *fenotip*, să se realizeze un tip stabil de relații și de comportamente umane.

Etnicul românesc, în sens genetic, este o populație multimilenară cu un cod stabil, cantonat într-un spațiu geografic unitar. El dispune de un *ADN* („depozitarul informației genetice și singurul capabil să se constituie în matrice pentru propria lui replicare" (cf. T. Crăciun și colab., loc. cit., p. 209), și de un program genetic, depășind ca *alungire* zestrea informațională a oricărei populații din cuprinsul aceluiași spațiu geografic ori areal învecinat. De aceea, în problemele creației, potențialul său este previzibil, în baza ADN-ului și a genofondului natural. O dovedește vechimea formelor culturale descoperite arheologic, antropologic și etnografic, ca și perpetuarea lor în istorie. Iată de ce numai popoarele cu scurtă istorie se manifestă agresiv asupra altora, caracterizîndu-se printr-o mare confuzie în ceea ce privește sentimentul spațiului propriu. În schimb, românul, pe lîngă faptul că nu a rîvnit la alte teritorii, nefiindu-i congenere, și l-a transformat pe al său într-o categorie filozofică și existențială („matricea stilistică"), esențializîndu-l în simboluri cu valoare ontică, în care a dorit să se recunoască pe sine : muntele, dealul, cîmpia, rîul (Dunărea, Oltul, Prutul, Mureșul, Nistrul, Ceremușul, Jiul, Iza), marea, stîna, plaiul, ogorul, satul, steaua ciobanului, luceafărul de ziuă etc., forme poetice și topomitice care au cu totul alte conotații la minoritățile conlocuitoare dintre Dunăre și Carpați.

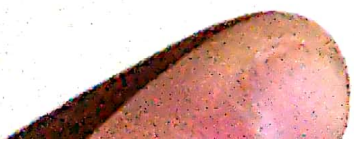
Dar pentru că se cunosc populații, ca la noi, plasate istoric în unul și același spațiu geografic, nu trebuie exclus un anume tip de colaborare în planul creației, chiar dacă ele coexistă în serii paralele : români, germani, evrei, maghiari etc. În aceste cazuri, se cunosc două tipuri de creație, *simbiotice*, (expresie a relațiilor intraetnice și intramediu, ca manifestare finală a fenotipului și ca „normă de reacție"), și *sintetice*, proiectate în cadrul uneia și

aceleiași populații, deci programată de un cod genetic propriu. Răscoala de la Bobîlna este o creație politică și istorică de tip *simbiotic*, ca și construcția socialismului din România ultimilor decenii, întrucît la aceste evenimente au participat și participă populații diverse genetic, dar unitare prin interese. Repetarea conceptului politic *unitate de interese*, mai mult, permanentizarea lui, poate crea gene viabile, genome, deci un anume stil de existență a etnicului, dar nimic mai mult.

Miorița, (ca și multe alte capodopere ale oralității românești), este o creație de tip *sintetic*. Nu numai că s-a ivit în cîmpul unei singure populații, dar și a unei anume personalități de bază a etnicului, breasla păstorilor. Nu-i putem bănui altă sursă areală.

În concluzie, credem că estetica folclorică trebuie să includă la capitolul *creator* atît conceptele de individualitate (ins talentat), personalitate de bază, grup de inventatori și de colportori, cît și ideea de etnicitate, așa cum se desprinde din definirea genetică a populației. Fără a fi tendențioși, nu este lipsit de interes științific să se precizeze *cine* (etnic) a creat doina sau *Miorița*, cărui tip de invenție aparțin ele : *sintetic* ori *simbiotic*. Căci la nivelul tradiției, creatorul nu este o categorie universalizată asemenea celui cult (după modelul „scriitor român de limbă franceză", fapt ce provoacă discuții controversate privind aderența autorului la o cultură sau la alta : Panait Istrate, Eugen Ionescu, etapa franceză a lui Macedonski etc.). Esteticul folcloric constituie o realitate îmbibată de etnic. Ca să ne referim la chestiuni de cadru : tragedia lui Hamlet poate fi plasată, în baza aceleiași universalizări, în afara Angliei, a spațiului lingvistic natural ; a păstorului mioritic nu poate fi concepută decît pe un plai carpato-dunărean.

Cînd artistul (băsmuitorul) își imaginează o aventură eroică, „peste nouă mări și nouă țări", operează o simplă convenție artistică, el nedepășind, imaginar vorbind, spațiul congener. Chiar și atunci cînd se încearcă integrarea spațiilor exterioare (în domeniul românesc Alexandria), funcționează conștiința integratoare a etnicului, în sensul că Alexandria se comportă, ca text, după un model îndătinat al mioriticului.



Scanned with OKEN Scanner

Se disting mai multe probleme de interes teoretic. Fondul de gene corespunde, în baza identificărilor științifice interdisciplinare, dinamicii culturii etnografice, direcționată în sensul delimitării a ceea ce se cheamă „trăsături specifice" socio-culturale. Nici un fenomen de o anumită marcă stilistică nu-și găsește explicația decît într-un anume cadru genetic, coroborat cu cel istorico-geografic. Ipoteza lui Blaga, despre diferențierea stilistică a formelor culturale produse în unul și același cadru geografic, poate fi reconsiderată, în sensul că unul și același mediu permite proliferarea stilurilor, dat fiind că structurile genetice rămîn solidare cu ele însele. Satul împrăștiat (R. Vuia) coexistă cu cel geometric alogen și atît.

În concluzie, artistul popular are un statut complex în istoria oralității : el este asemenea și totuși diferit de cel *cult*, personalitate distinctă (Petrea Crețu Solcan) ori difuză („Cine-a făcut horile"), permanent în concordanță cu grupul, dar, ca individualitate ori ca grup unitar și distinct de performeri, impune o ideologie estetică specifică uneia și aceleiași populații, dispunînd de o anume zestre de stimuli creatori.

2. Opera folclorică

Problema artistului popular poate căpăta lămuriri suplimentare dacă luăm în discuție conceptul de operă folclorică. Creatorul anonim are doar intuiția faptului construit, finit, determinat și, probabil, de aceea nici nu a inventat termeni specializați ca *operă, compoziție, imagine subiect* etc. El *cîntă, spune, coase, țese, vopsește, cioplește*, în sensul artizanal al artelor mecanice medievale, dînd impresia unor ocupații obișnuite. Unul o face mai bine decît altul și astfel se produce ierarhizarea fiecăruia în plan valoric. Înseși expresiile poetice consacrate, forme tropice, grupuri de versuri, imagini tipice, insemne etc., sînt tratate asemenea lexicului fundamental, *casă, masă, familie, plug, pămînt, soare*, constituind un

fenomen de suprastructură. De aceea, artistul popular, luat ca individ, nu și-a propus să dea sens cuvîntului *originalitate*, în accepția pe care o acordăm noi creatorului *cult*, deoarece a intuit inutilitatea faptului, dată fiind situația specială a limbajului poetic tradițional. Originalitatea absolută se constituie la nivelul întregii culturi tradiționale, în raport cu o cultură de alt tip sau, în cadrul aceluiași sistem, la nivelul ansamblurilor de manifestări, al genurilor ori al speciilor, în măsura în care acestea din urmă apar distincte, artistul știind să ia act de caracterul lor neconfundabil. El este conștient de existența diferențelor stilistice de la o regiune la alta : un cîntec transilvănean / varianta lui muntenească.

Situația îi apare limpede nu datorită unor elemente structurale înghețate, pe baza cărora să recunoască un tip de operă individualizată, finită, ci pentru că înțelege creația ca un mod specific de comunicare și atîta tot, nediferențiindu-se totdeauna, în privința funcționalității, de concepția *cultă*. Faptul ni se pare esențial. Numai noi, care privim textul din afara mediului tradițional ne dăm seama de caracterul supraindividual, uniformizat al operei și, în consecință, avem iluzia că formele poetice se perimează de la o generație la alta. În schimb, pentru artistul popular ele apar perfect *actuale*, subsumabile oricînd prezentului. Însușindu-și-le, el nu-și propune să realizeze altele noi, după modelul celor moștenite, ci le ordonează în așa fel, încît să realizeze construcții în care să se recunoască pe sine. Datorită oralității, construcția nu poate fi imuabilă, iar elementele poetice revin la funcția de materie primă. Artistul însă a *cîntat*, și acest lucru îi ajunge. În concepția sa el și-a făcut cunoscută propria-i poveste. Faptul că se întoarce în anonimat nu prezintă o problemă de fond. A spus-o și Maiorescu : „Poezia este și rămîne anonimă, dar aceasta n-o împiedică de a fi dintre cele mai frumoase..." [36]. Dealtfel, ideea că artistul se distinge prin individualizare absolută, începe în critica modernă să fie pusă la îndoială chiar și pentru creația scrisă : „Este greu, notează Tzvetan Todorov, să ne închipuim astăzi cum mai poate fi susținută teza conform căreia totul înlăuntrul operei este

individual, produs inedit al unei inspirații personale, fără nici o legătură cu trecutul [37].

Absorbția individului în anonimat, fenomen dictat de legile superioare ale tradiției, nu se produce în mod pașnic, cum era înclinată să creadă școala sociologică. Individul face gesturi disperate pentru a se salva de uitare. Este simptomatică folosirea obsesivă, în cîntece, a persoanei întîi, faptul creînd nu iluzia, ci certitudinea (împotriva șabloanelor moștenite ce-ar putea altera *starea lirică*), că de fiecare dată contează destinul cîntărețului care ni se destăinuie. Se confirmă din nou caracterul convențional al formelor poetice elaborate la nivelul mai multor generații. Dacă noi descoperim și alte sensuri, sau dacă recunoaștem în persoana artistului un simbol colectiv, acestea sînt speculații care ne aparțin.

Din perspectiva artei cuvîntului, creatorul beneficiază doar de două forme fundamentale de comunicare : *povestitul* și *cîntatul*. În mediile etnografice nu există granițe între speciile cîntecului sau între cele ale poeziei, ceea ce creează, grație oralității, premize pentru structuri libere în text și în gîndire. De remarcat interesul artistului pentru improvizarea unor biografii fictive. În proză, *biografia* se numește *povestea lui*, iar în cîntec circulă frecvent denumirea de *cîntecul lui*... tot cu semnificația de *poveste*. Ilustrative sînt colecțiile lui Al. Vasiliu, unde titlurile apar, de regulă, în maniera specifică biograficului : *Povestea lui Paroliță, Povestea vatavului, Povestea lui „Nu știu“, Povestea lui Frunză* etc. Sau : *Cîntecul Volcului, Cîntecul Vidrei și al lui Stoian, A lui Velinaș, A lui Codrean, A Gruiului* etc. Doar în acest sens a înțeles artistul popular ideea de *operă* : de întîmplare mai mult sau mai puțin senzațională, ori fiind vorba de lirică, încercarea de poetizare a unor experiențe sentimentale fundamentale : jale, dor, amar, urît (Lucian Blaga).

Apoi, opera folclorică optează mereu spre o structură deschisă. Marea varietate de forme labile existente la nivelul unei specii (colinda, basmul, doina) tinde spre o schemă ideală care traduce efortul creator al unui anume colectiv de artiști autentici. În momentul în care s-a constituit schema respectivă, aceasta nu se mai modifică.

Motivele pot oricînd să se regrupeze atunci cînd sînt favorizate de situaţii special create între variante ori între specii. Motivul mioritic, doar ca motiv, a fost acceptat în structura colindului, a baladei, a doinei, iar bocetul poate fi de nuntă sau de înmormîntare. Un personaj de baladă apare într-o variantă haiducească, iar în alta, ca reprezentant al curţii feudale. Chiar şi atunci cînd piesa folclorică devine text finit, cu alte cuvinte cînd cunoaşte destinul literei tipărite, nu-şi desminte afinităţile fireşti pe care le-a avut totdeauna, tendinţa de deschidere spre un întreg sistem de realităţi poetice, existente în mod virtual în marea oralitate. De aceea patruzecioptiştii afirmau uneori, şi pe bună dreptate, că un cîntec oarecare este un fragment dintr-o carte monumentală.

3. Diversificări funcţionale

În cercetarea modernă, conceptul de funcţie este înţeles ca un „raport între doi termeni“ [38] ai limbajului. Dacă avem în vedere rolul formativ al conceptului de funcţie, aşa cum ni-l prezintă teoretic estetica tradiţională, impresia care se formează la un prim contact cu arta populară este marea diversificare funcţională a acesteia. De aici decurge necesitatea unor precizări de metodă. Trebuie avut în vedere, de pildă, cui se adresează creaţia folclorică. Acelaşi text îşi justifică interesul şi chiar valoarea în raport cu consumatorii. El poate fi util în sensul major al cuvîntului sau lipsit de semnificaţie. Nu are totdeauna însemnătate apartenenţa la mediu a individului : se poate întîmpla ca un ins de formaţie orăşenească să se entuziasmeze de un cîntec asemenea omului simplu (necărturar) de altădată, chiar dacă ambii descifrează sensuri diferite, unul dominant estetice, celălalt dominant utilitariste, de natură ini iatică. În schimb, nu este exclus ca un membru al comunităţii săteşti urbanizate să rămînă indiferent faţă de cîntecul în discuţie. faptul explicîndu-se prin modificarea gustului con-

Scanned with OKEN Scanner

sumatorilor, situație tipică vieții rurale din perioada de tranziție spre alt stil cultural.

Pe de altă parte, sensul funcției trebuie raportat, în cadrul colectivităților tradiționale, la specificul fiecărei categorii folclorice. Se știe că folclorul, în ipostazele lui străvechi, se supune utilitarismului, esteticul fiind necesar, obligatoriu, dar părînd că ocupă un loc secundar. Totuși, fiecare categorie reușește să nuanțeze utilitarismul într-o manieră proprie, ceea ce dovedește că acest aspect funcțional nu se supune simplei etichetări, textele trădînd intenții *moralizatoare, didacticiste, inițiatice,* etc., concepte funcționale specializate. Este vorba de așa-zisa „depășire a utilității" [39], semnalată de Al. Dima, tendință comună, după părerea noastră, artei orale ca și celei scrise.

Nu contează dacă momentul apariției artei coincide cu cel al formării conștiinței estetice, și nici dacă munca de creație era considerată sau nu ca meșteșug artizanal. Pictura era excomunicată dintre artele liberale, chiar cînd crea capodopere. De aceea va trebui să privim cu prudență unele afirmații ca acestea : „Căci oricît de perfecte sînt din punctul de vedere al formei, destul de multe dintre uneltele omului preistoric, oricît de precise și de migăloase sînt tușele care fac uneori din multe unelte de silex ale paleoliticului și chiar ale neoliticului adevărate minuni de *îndemînare* și oricît am dori să descoperim în ele cea mai mică dintre trăsăturile care dau dreptul unei realizări omenești să fie înscrisă printre operele de artă, încercările noastre în această direcție ar rămîne zadarnice ; toate aceste unelte nu sînt decît rezultatul unui meșteșug, de multe ori într-adevăr ajuns la perfecțiune, nereflectînd însă nimic altceva decît acest meșteșug și grija pentru desăvîrșirea realizării, în vederea adaptării cît mai depline a uneltei la rostul ei, sporindu-i-se în felul acesta eficacitatea, fără a constitui în nici un fel un mod de expresie a sentimentelor și a gîndirii abstracte ale oamenilor preistorici" [40].

Diversificarea se poate produce chiar și în cadrul aceleiași specii. Situația se explică prin alunecările de sens posibile în timp ori în spațiu, prin marea capacitate de adaptare a creațiilor folclorice. Colinda este o specie cu

funcție inițiatică, în sensul că stabilește, în formă ritualistă (un anumit tip de spectacol și structură verbală) și pe cale magică (credința în capacitatea de sugestie a cuvîntului), un raport trainic cu ființe superioare. Asemenea tentativă de *introducere* în planul mitic dă sens speranțelor oamenilor în legătură cu viața de familie. De aici rezultă și utilitarismul modernizat al colindelor. În schimb, colinda *de cerșit* nu mai păstrează nimic inițiatic. Funcția ei rezultă din numele pe care îl poartă. La drept vorbind, nici colinda clasică, cel puțin o parte a ei, nu exclude ideea cerșitului. Dar, în acest caz, omul o cultivă pentru a obține bunăvoința spiritelor ocrotitoare, ceea ce trădează raporturi mitice, pe cînd dincolo, nevoiașul umblă să capete pomană și atîta tot, faptul dezvăluind raporturi sociale.

În altă serie de texte, cultivate tot la începutul anului, colindătorii își asumă rolul de vestitori ai evenimentului înnoirii, renunțîndu-se la modul fastuos de repartizare a sarcinilor, și, într-o oarecare măsură, chiar la intențiile inițiatice. Se confirmă părerile lui Propp în legătură cu dependența structurii de funcție, deși autorul rus avea în vedere formele narative, adesea interșanjabile la nivelul sistemelor de semne, concept textoformativ de care s-a atașat ca teoretician al formelor-modele din anii 30.

Există apoi unele categorii folclorice (folosim mereu terminologia lui Gheorghe Vrabie) destinate scopurilor *didacticiste*, iar altele *moralizării*. Conceptele sînt înrudite, dar nu identice din punctul de vedere al utilitarismului. Din prima serie fac parte producțiile intrate recent în repertoriul copiilor, ca cimilîturile ori deceurile. Rostul lor, evident instructiv, urmărește să comunice noțiuni elementare, nerenunțîndu-se la limbajul poetic propriu-zis. Alta este situația majorității proverbelor ori a creațiilor cu caracter satiric. Aici tendințele moralizatoare sînt șocante. Funcția poate să indice circumstanțele concrete în care se manifestă textele poetice, ajungîndu-se pînă la situații paradoxale, în sensul că anumite forme funcționale se comportă în chip diferit în una și aceeași împrejurare. Se poate reține documentaristic „că la curtea lui Atila șefii sciți, huni dar, pro-

babil, și germanici aveau spada, încălțămintea și frîul calului împodobite cu aur și pietre scumpe [41]. Aflăm apoi de la Aristotel că agatîrșii își versificau textele juridice, iar Teopomp „ne spune că atunci cînd geții merg în solie își iau cu ei chitarele și, în timpul cît fac expunerea, cîntă din aceste instrumente. În sfîrșit, Iordanes ne vorbește de cîntările din gură și tot din chitare, ale preoților daci" [42].

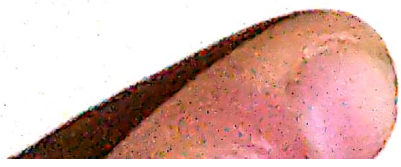
Un exemplu de neidentificare realistă a conceptului de funcție ni-l oferă Romulus Vuia în studiul său despre călușari : „Blojul este persoana comică a călușarilor și este adesea mascat și îmbrăcat caraghios" [43]. Autorul a înțeles călușul ca un spectacol pur decorativ, estetic, desmembrat de alte sensuri. Este o interpretare modernă, însă opera există de veacuri, prin urmare valoarea artistică era implicată dar nu sesizată.

Cît de important era funcționalismul în gîndirea străveche putem înțelege citînd nu numai situația de la curtea lui Atila, dar și unele tipuri de „deformare" din reprezentările artistice. Pe o cupă de argint de la Agighiol este gravată o pasăre de pradă, cu creastă prelungă și ochi apotropaici bine conturați, și cu o singură gheară, mai mare decît trupul victimei : un iepure. Dar nu trebuie să mergem pînă în epoca metalelor pentru a descoperi asemenea *forme diforme*, cum le numește Lucian Blaga. Arta bizantină excelează în această privință". Funcția, ne spune Monica Brătulescu, exprimă relația dintre sensul implicat într-un text și textul ca un act manifest în sistemul culturii populare. Această relație se modifică în raport cu diverși factori (timp, spațiu și, respectiv, etapă a mentalității populare) ; funcția se situează deci pe un ax mobil. În cadrul sistemului culturii populare, funcția este semnificativă doar prin referință la texte, membre ale unor clase reale ori virtuale. Sensul implicat într-un text de folclor poate fi evident sau obscur, activ, latent sau în declin ; sensul, deci, poate sau nu poate fi perceput de către purtătorul de folclor. Funcția este dedusă de cercetător prin examenul critic al mărturiilor obținute de la informator, prin observație directă, prin conexare la date etnografice și culturale și / sau prin lectura de adîncime" [44].

Scanned with OKEN Scanner

Caracterul activ al funcției, posibilitatea ei de a decide sensul textoformativ al creației provoacă uneori dificultăți în privința clasificării operelor folclorice. În multe cazuri, este greu de realizat distincția între speciile scurte ale poeziei, între grupurile tematice ale doinei, sau între strigătură și cîntec satiric. La mijloc se află o anume ambiguitate semantică. Textul comportă mai multe posibilități de interpretare, iar funcția are grijă să ocrotească această situație. Faptul că există o serie întreagă de clasificări, în mare parte justificabile, dovedește tocmai multiplele afinități ale textelor. După toate aparențele, și așa cum ne-ar sugera D. Caracostea, balada *Voica* ar trebui introdusă în categoria tematică a conflictelor dintre părinți și copii. Cu toate acestea, Al. Amzulescu, folosindu-se de argumente la fel de credibile, i-a găsit alt plasament în sistemul tipologiei sale. Textul dezvăluie aspecte de viață arhaică, la modul superstițios și fantastic. El face parte, din punct de vedere etnologic, nu poetic, din aceeași familie conflictuală cu balada *Soarele și luna,* amîndouă pornind dintr-o sursă de interdicții specifice gîndirii primitive. Din această perspectivă, faptele narate par credibile ; din cea a omului cultivat pe calea scris-cititului, ele țin de domeniul absurdului, ceea ce se explică datorită inversării sistemului de interpretare.

Această remarcabilă diversificare funcțională poate fi restrînsă la două categorii distincte, una *inițiatică* (impur estetică), cealaltă *estetică* (impur funcțională), fiecare dintre ele avînd pondere diferită în istoria reprezentărilor. Marea majoritate a manifestărilor spirituale erau destinate, în viața satului tradițional, scopurilor inițiatice. În această privință, unele erau specializate să vizeze direct planul miticului, altele planul social, dar, în ambele cazuri, își găsea loc interesul pentru ființa umană. Reprezentările de natură totemică, sacră, cultul strămoșilor etc., devin surse de sugestii sau modele de comportament pentru fiecare membru al colectivității. Termenul *inițiatic* nu are în cadrul discuției noastre sensul de simplă *introducere* în tainele unei practici spirituale, pentru cine știe ce scopuri mistice. Înainte de orice, omul încearcă să rezolve, pe planul imaginarului, contradicțiile



Scanned with OKEN Scanner

din viața concretă, pentru ca soluțiile teoretice căpătate pe această cale să le fructifice în sens social, instituționalizîndu-le.

În concluzie, ceea ce numim *utilitarismul* artei populare trebuie luat în sens relativ chiar și pentru perioada cînd textul circula în oralitatea vie (Grigore Smeu). Este adevărat că gîndirea tradițională, prin excelență practică, s-a străduit să descopere sensuri la toate nivelele ei de manifestare. Așa se explică diversificarea tipurilor funcționale. Dacă o categorie are funcție didacticistă și nu moralizatoare, faptul ne apare evident numai cînd o punem în comparație cu alta. Însă fiecare specie (categorie) și-a cucerit mijloacele de exprimare, imagini, forme tropice asigurîndu-și individualitatea dar și posibilitatea de transfer funcțional.

Artistul popular, în momentul în care a intuit eficiența actului poetic (nu ne referim la perioada confuză a sincretismului primitiv, cînd arta era amestecată cu alte forme de manifestare), a ținut la exprimarea figurată, destinată să impresioneze și să modeleze conștiința colectivității. El are, într-adevăr, încă dezvoltat simțul *utilului*, dar acesta, asociat *cu binele*, capătă valoare specifică, în sensul teoretizat de Platon. Altfel ar fi trebuit să-i apară frumos, în mod necondiționat, orice obiect aflat în inventarul agricol (și pot fi frumoase), sau casnic, pentru simplul motiv al utilității, înțeleasă sub nivelul estetic al cucutenienilor : un scaun comod, o ladă de zestre încăpătoare, pentru fala fetelor din satul lui Gusti, o furcă de tors îndemînoasă. Obiectele devin funcționale, utilitar-estetic, cînd sînt acoperite cu insemne, operă colectivă, care rezumă întreaga experiență a omului interesat să se situeze epistemic în lumea obiectelor virtuale sau imaginare.

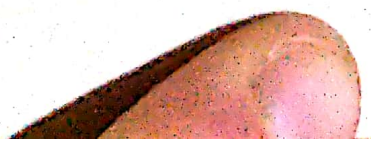
Condiționarea sistemului estetic reapare și cînd conceptul de frumos își permite o anume familiaritate cu altele aparținînd moralei, în spiritul kalocagatiei grecești. Cînd rostim formula paremiologică : „Ceea ce începe bine sfîrșește frumos", avem convingerea că ambele concepte (bine-frumos) sînt înrudite, dar riscăm să le considerăm sinonime. Desigur, *frumosul* nu poate fi, în exemplul de

mai sus, indiferent față de *bine*, dar s-a separat de el printr-un proces social care-i condiționează existența, artistul nedorind, deocamdată, să-l explice.

Avem de a face, mai curînd, cu ceea ce ar trebui să numim eteronomia esteticului. În acest caz, nu vom putea vorbi nici de ierarhizarea valorilor, nici de însumarea acestora. Asemenea artei *culte*, textul popular, încă din faza oralității, nu ne permite utilizarea criteriilor cantitative. Conceptul de valoare estetică se constituie prin transferarea altora *nespecifice*, aparținînd eticii, într-o calitate nouă. Faptul nu se realizează cumulativ. Trebuie să se producă un anume proces creator, care ține de domeniul reformulării valorilor, pentru ca o formă etică de comportament să iasă din propria-i ordine.

A fi *util* (ne referim la obiecte) și *bun* (este vorba de oameni) nu individualizează convingător frumosul în sistemul de valori, mai ales dacă ne gîndim la etapele mai noi ale gîndirii tradiționale. Platon, în Hippias Major ridiculiza o asemenea tendință de simplificare. Nicăieri nu aflăm, din folclor, că un om *bun* ar fi neapărat și frumos, în mod necondiționat. Făt-Frumos este *om bun*, cum singur se recomandă cînd ajunge la bordeiul Sfintei Vineri, dar acest calificativ vizează un ideal de umanitate, condiționat de o serie de aventuri eroice, contemplabile estetic.

Interesul vital al artistului popular pentru mediul ambiant nu trebuie înțeles ca o invadare mecanică a utilului în spațiul frumosului, pînă la rarefierea acestuia din urmă, ci invers, ca o extindere a sa în lumea obiectelor. Este suprema biruință a esteticului, care a reușit să dezvăluie omului de altădată o nouă dimensiune a realității. Am putea spune că artistul s-a folosit nu de „forme utile", ca să ne exprimăm în termenii design-ului, ci de obiecte ca „forme frumoase", chiar dacă uneori nu erau strict funcționale : o furcă de tors supraîncărcată cu ornamente. Aglomerarea de motive se explică pentru un sistem de gîndire obișnuit să nu diferențieze, la origine, formele de activitate, ca un mod de idealizare a muncii cotidiene. Era un cult al obiectelor înfrumusețate, cu scopul de a le face utilizabile în timpul actului solemn



Scanned with OKEN Scanner

al muncii, încărcat de semnificații, și să disciplineze gîndirea colectivă, în funcție de interese specifice și bine precizate : didactice, morale, informative.

Omul contemporan, care a reintrodus, printr-un act voluntar, obiectele de origine etnografică în sfera preocupărilor cotidiene, a avut revelația esteticului într-un mod comparabil cu strămoșii săi din mediile rurale. Înaintașii înfrumusețau însă obiectele pentru a le da o dublă destinație (pentru producție și pentru contemplare), pe cînd orășeanul, cu nostalgia tradiției, le rezervă o funcție strict ornamentală. Cînd și artistul popular s-a hotărît să procedeze la fel, adică să trateze spațiile cu motive considerate nu simboluri mitice, ci forme poetice, în conștiința sa se produsese o mișcare de translație. Eliberarea de arhaitate (adică de sensurile mitice ale motivelor, destinate să îndeplinească funcții variate, ținînd de specificul comportamental al grupului), este sinonimă cu ceea ce numim adesea, în ultima vreme, alunecarea de funcție. Este vorba de inversarea raportului dintre eteronomie și autonomie, în sensul că frumosul devine mai accesibil conștiințelor moderne, formate îndeosebi, dar nu exclusiv, în afara tradiției.

4. Specific, artistic și etnic

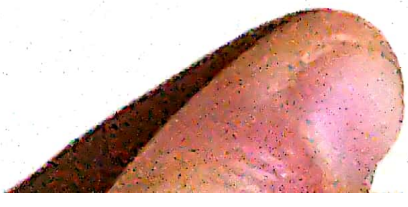
Cînd Herder afirma că poezia populară este *cîntec* și *istorie* sau *istorie cîntată,* permitea diversificarea discuțiilor : una în direcție estetică, alta de natură etnică, fiecare dintre cele două interpretări avînd pondere diferită în anume momente istorice și în anume zone culturale. La popoarele de mare tradiție artistică, de tip orășenesc, a trezit interes prima parte a teoriei, în sensul delimitării stilurilor poetice : unul aparținînd artistului anonim, caracterizat prin epitete destinate să constituie o întreagă doctrină literară (naivitate, spontaneitate, patetism primitiv, plasticitate a imaginilor), celălalt stil aparținînd individualităților creatoare, *viciate* de dogme și de mode literare.

Scanned with OKEN Scanner

Situîndu-se în aceeaşi perspectivă teoretică, şcolile etnopsihologice de tip Spencer şi Wundt, migraţioniste (Benfey), sociologice (D. Gusti, Durkheim, Schwietering), geografia folclorică (Kaarle Krohn, Anti Aarne), etnostilistica (Leo Spitzer, D. Caracostea) s-au străduit mai bine de un secol să aducă lămuriri în legătură cu specificul psihicului primitiv, cu procesul de creaţie desfăşurat la nivelul grupurilor etnice, circulaţia operelor, semnificaţia sistemelor de imagini etc., încît astăzi nu mai poate fi concepută o cercetare serioasă asupra culturilor tradiţionale fără contribuţiile metodologice şi de teren ale acestor prestigioşi şefi de direcţii. Ceea ce li se poate reproşa este că, în anumite cazuri, au echivalat sentimentul poetic cu orice stare lirică nespecifică, că în altele au supraapreciat fenomenul circulaţiei şi funcţia valorilor. Alteori, au crezut că formele stereotipale sînt iremediabil îngheţate, considerîndu-se că actul creaţiei este o ordonare mecanică de elemente formalizate, sau că între opera orală şi cea scrisă se stabileşte o ordine ierarhică : minor/major ; frumos folcloric/frumos cult, ele neîntîlnindu-se pe terenul mai înalt al fenomenologiei esteticului, comun tuturor artelor.

Popoarele fără îndelungă tradiţie culturală de tip orăşenesc au speculat îndeosebi partea a doua a teoriei herderiene, despre virtuţile evocatoare ale cîntecului, şi au construit veritabile principii doctrinale asupra specificului naţional, cu intenţia de a fundamenta bazele originale ale literaturii scrise. Poezia este *glas, cîntec*, dar, înainte de toate, *istorie autentică*. Alecu Russo ne-o spune răspicat : „Datinile, poveştile, muzica şi poezia sînt arhivele popoarelor. Cu ele se poate oricînd reconstitui trecutul întunecat". [45] Pentru noi, românii, *trecutul întunecat* echivala cu latinitatea romană, ceea ce însemna o tendinţă de interpretare forţată a concepţiei herderiene. Autorul se gîndea la timpurile mitice, preistorice. Vorbind despre Homer, de pildă, filozoful german afirma că opera poetului grec nu este numai epos, dar şi mit şi legendă, într-un cuvînt, „istoria vie a poporului".

Această reformulare a autorilor români, adică raportarea cîntecului la istoria concretă, identificabilă arhi-



Scanned with OKEN Scanner

vistic, se explică și prin influența exercitată de gîndirea democratică și revoluționară a lui Jules Michelet, ale cărui cursuri de la Collège de France erau urmărite cu interes de tineretul revoluționar, plecat la studii în capitala Franței. De la profesorul francez, patruzecioptiștii au înțeles că istoria unui popor se constituie dintr-o sumă de întîmplări proprii, de unde și caracterul specific al vieții sale interne. Pentru a ne da seama de specificul unui popor, de bogăția și de valoarea lui spirituală, trebuie să ne adresăm folclorului. Supraestimarea istorismului îl conducea pe Jules Michelet la unele interpretări forțate. Dovada o constituie unele dintre afirmațiile sale privitoare la *Miorița*. El a crezut că, de vreme ce cîntecul păstorului român a fost repartizat de Vasile Alecsandri la categoria *balade*, trebuia să ne introducă neapărat într-un moment dinamic, plin de vitejie, din istoria legendară a românilor.

Abătîndu-se din nou de la teoriile lui Herder despre egala răspîndire a cîntecului la popoarele străvechi, patruzecioptiștii au avut impresia că poporul nostru este mai înzestrat artistic decît alte popoare, de unde și propoziția rostită cu mîndrie de V. Alecsandri, și luată, în alt context, în serios uneori, „românul e născut poet“, (ca fapt real și nu ca intenție de mitizare), sau altele, la fel de retorice și extremiste. Se pare că poetul a fost conștient de caracterul intenționat al acestor exagerări, pe care le interpreta mai tîrziu ca formule stilistice, născute dintr-un anume patos patriotic, explicabil și specific momentului : „În ceasurile acelea de scumpă nălucire, îi scria lui A. Hurmuzachi, munții noștri ni se păreau cei mai nalți și mai pitorești de pe fața pămîntului ; văile noastre, cele mai îmbelșugate cu holde și flori ; apele noastre cele mai limpezi ; cerul nostru cel mai senin ; frații noștri de la munte, cei mai voinici și copilele române, cele mai frumoase la privit, cele mai drăgălașe la iubit decît toate zidirile lui Dumnezeu.

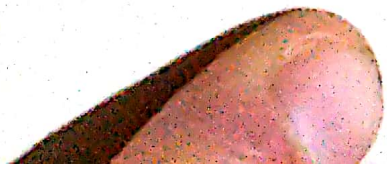
În ceasurile acelea de patriotică pornire, oricare faptă istorică a strămoșilor creștea în închipuirea noastră cu proporții uriașe ; oricare faptă vitejească a vreunui român din zilele noastre, fie măcar hoț de codru, ne insufla o

trainică mîndrie ; oricare se atingea într-un cuvînt, de România : obiceiuri naţionale, port naţional, danţuri naţionale, cîntece naţionale... toate aprindeau în sufletele noastre o poetică scînteie".

Problema folclorului ca expresie a specificului etnic nu constă în aceea că relatează evenimente istorice. Din punct de vedere artistic aceasta este o chestiune secundară, ţinînd de tematologie. Important de reţinut ar fi doar în ce mod creaţia anonimă reformulează în termeni aristotelici [46] datele concrete. Este greşit să se susţină că folclorul ar fi o *cronică vie,* în accepţiunea patruzecioptistă sau chiar a lui Herder. Dacă am echivala poezia cu istoria (eventual şi cu etnicul) Mihai Viteazul ar fi un domnitor mai reprezentativ pentru sud-dunăreni decît pentru noi ; Negru Vodă ar trebui să fie perfect identificabil, iar în legătură cu Ştefan cel Mare, istoria oficială ar trebui să accepte concepţia artistică populară, potrivit căreia domnitorul moldovean ar fi fost un personaj fanstastic, de legendă.

Creaţia anonimă, adesea sfidînd cronologia matematică, îşi însuşeşte, într-o manieră proprie, personajele reale, întîmplările concrete, pe care le încadrează în altă ordine, dictată de simţul artistic. Este şi aceasta un fel de *cronică vie,* dar posibilă doar imaginar. Omul de altă dată, făcîndu-şi-o familiară, se lasă cultivat în această perspectivă, iar cînd cunoaşte scris-cititul tinde mereu să corecteze istoria oficială despre Ştefan cel Mare, Horia, Al. I. Cuza cu datele pe care i le furnizează tradiţia. Folclorul transformă istoria în poezie, deci în *document* imaginar, şi nu în document arhivistic.

Totuşi patruzecioptiştii au formulat cîteva puncte de vedere ulterior reluate mereu într-un mod ori altul. Alecsandri, de pildă, susţinînd că poezia populară cuprinde „comori nepreţuite de simţiri duioase, de idei înalte", nu numai că îl prefaţează magistral pe Titu Maiorescu, dar surprinde una dintre trăsăturile fundamentale ale spiritualităţii noastre, relevabile pregnant prin arta orală. Este vorba de marea disponibilitate a etnicului de a se manifesta în planul liricului. Astfel, încă de la Alecsandri, *Mioriţei* i s-a recunoscut complexitatea



Scanned with OKEN Scanner

structurii de gen. Ne-o dovedește și oscilația marelui culegător între denumirea de *baladă* și de *cîntec bătrînesc*, pentru toate textele aparținînd uneia și aceleiași specii artistice. Pe această cale, scriitorul patruzecioptist pare să sugereze, împotriva lui Jules Michelet, că Miorița, fiind epico-lirică, se pretează la interpretări diferite de cele istoriste, de natură estetico-filozofică. Generațiile ulterioare, de la Titu Maiorescu la Barbu Șt. Delavrancea, de la Lucian Blaga la Mircea Eliade, au confirmat adesea observațiile sau intuițiile lui Vasile Alecsandri.

După Alecsandri, problema specificului etnic, așa cum se concretizează în arta populară, a fost abordată cînd din perspectiva originii etnice, raportată la popoarele indo-europene (Hașdeu), cînd de la nivelul grupurilor profesionale, în special al păstoritului (Ovid Densusianu), din perspectiva mitică (D. Caracostea și Mircea Eliade), a orizontului inconștient (Lucian Blaga) sau a spațiului carpato-balcanic (Vladimir Streinu). Dar indiferent de diversificarea discuțiilor care au însemnat, în fond, înțelegerea aprofundată a fenomenului etnic, permanent a fost evidențiată ideea lirismului spiritualității noastre și, implicit, capacitatea creatorului de a-l traduce în imagini poetice care trădează gustul ales pentru nuanță, pentru forma ingenios elaborată, preferința pentru anumite sisteme cromatice.

Predilecția noastră pentru liric nu trebuie să ne determine să deducem că ne-ar lipsi originalitatea privind celelalte genuri. În tipologia basmului realizată de Corneliu Bărbulescu, după modelul internațional al lui Aarne-Thompson, din 270 de tipuri înregistrate, 130 sînt considerate inventii românești. Dar și în cazul motivelor epice împrumutate se pot identifica semnele originalității noastre. În asemenea situații nu ne interesează numai fenomenele de împrumut, de transfer dintr-un spațiu etnic în altul, întrucît faptul ține, înainte de toate, de domeniul culturalului. Pentru N. Iorga, L. Blaga, G. Oprescu și Al. Tzigara-Samurcaș ideea de specific se traduce prin vechimea motivelor moștenite din epoca preromană, prin tratarea acestora în manieră clasicistă (armonie, simplitate, claritate etc.), geometrizată, stili-

Scanned with OKEN Scanner

zată, preferința pentru nuanță. Românilor le-ar fi proprie aptitudinea de a gîndi în imagini artistice destinate să concretizeze o mare varietate de idei și de sentimente, în virtutea omniprezentei „soif de l'art", cum spune Al. Tzigara-Samurcaș.

Pe de altă parte, se face și elogiul *localismului creator*: „Altul e țăranul din Hațeg", afirmă Ovid Densusianu, altul de pe Valea Oltului, avîndu-se în vedere o anume diversificare stilistică. Însuși Lucian Blaga insista în termeni similari asupra particularităților locale ale cromaticii populare. Problema „altul" nu trebuie înțeleasă însă în chip greșit. Insul aflat în aceeași sferă lingvistică și imagistică nu se simte deloc izolat. El cunoaște o viziune estetică unitară, proprie întregii comunități etnografice. Se cuvine reținută în acest sens o afirmație a lui Ovidiu Papadima: „Folclorul există în unități organice care nu pot fi decît cele etnice".[47]

Același motiv tratat la două popoare diferite poate lămuri în chip concret posibilitățile de elaborare ale unuia în raport cu ale celuilalt. Noi am împrumutat, se pare, motivul *jertfa zidirii* de la sud-dunăreni, ca și tehnica vopsirii pe sticlă, sau construirea bisericilor în lemn, dar am făcut-o ca și cum am fi reinventat elementele receptate, dovadă că toate acestea sînt considerate de diverși specialiști atît străini, cît și români, capodopere ale culturii naționale.

IV. Categorii ale esteticii folclorice

Existența unor categorii ale esteticii folclorice e neîndoielnică. Problema cercetării lor a scăpat atît folcloristicii cît și esteticii, sau, în cel mai bun caz, a fost redusă la simpla idee de *frumos folcloric*, ori de *gust popular*, sugerîndu-se așadar cunoscuta ierarhizare discutabilă între arta *cultă* și cea populară. Uneori au fost semnalate deosebirile dintre cele două compartimente ale artei, *minoră* și *majoră*, pornindu-se de la elemente extra-estetice. S-a făcut prea mult caz apoi de unele trăsături, reale este adevărat, însă particulare, ca desacralizarea (N. Iorga), cromatismul (Blaga), stilizarea (Tzigara-Samurcaș, G. Oprescu), care reprezintă, în fond, forme de constituire a imaginarului.

Fructificarea tezelor esteticii generale conduce la eliminarea unor asemenea înțelegeri înguste. Operația poate fi profitabilă pe mai multe planuri, în măsura în care considerăm folclorul o artă ca oricare alta, în ceea ce privește modul de elaborare (formă imaginară) circulație (emițător-receptor), receptare (funcție) etc. În acest sens, apar în evidență nu numai trăsături distinctive ale categoriilor folclorice, dar se lămuresc mai bine chiar și cele ale artei citadine. Estetica folclorică, după ce-și însușește teze ale esteticii generale, prilejuiește la rîndul

Scanned with OKEN Scanner

ei precizări științifice de interes mai larg. Se impun astfel atenției cîteva categorii de fenomene definitorii. Mai întîi de toate, ponderea categoriilor este sensibil diferită într-o parte ori în alta, în folclor ori în extraoralitate. Multe secvențe din dramele antice, (shakespeariene), romantice pot deveni fragmente de comedie pentru lectorul contemporan. Ceea ce înseamnă *frumos* pentru clasicism devine *inestetic* pentru romantism, și, de aici, *devalorizarea* poate continua în curentele ulterioare. În contrast cu relativitatea categoriilor din arta *cultă*, se poate vorbi de universalitatea categoriilor esteticii folclorice, se înțelege, în măsura în care avem în vedere operele reprezentative, privite din interiorul gîndirii tradiționale. În creația anonimă, *frumosul, sublimul, grațiosul, tragicul* etc. au o evoluție constantă, întrucît sînt cerute de legile invariabile ale gîndirii tipice oamenilor din mediile etnografice. Aici nu poate fi vorba de variații de la o perioadă la alta, chiar dacă speciile au avut funcții diferite pe axa diacromiei. Categoriile nu se supun capriciilor fluctuante ale gusturilor epocilor. Dispunerea lor în sistemul social este dictată de anumite moduri de viață care au un caracter *general-uman* pentru conștiința primitivă. Este vorba de cicluri fundamentale ale vieții umane ori cosmice : nașterea, mariajul, moartea, alegorizate în diferite chipuri la toate nivelele de gîndire și pretinzînd reprezentări de mare diversitate.

1. FRUMOSUL

A. ETIMOLOGIE

Cînd se vorbește despre *frumosul folcloric*, se are de obicei în vedere organizarea formală, mai precis, tipurile de imagini, grupurile de versuri, formulele tropice, pitorescul frazelor narative etc. Toate acestea țin însă de critica textului poetic și nu de judecata estetică propriu-zisă. Însuși Ovid Densusianu [1] avea impresia că

se poate defini specificul gîndirii estetice a poporului nostru invocînd fapte etimologice. El pornea de la sensul originar al cuvîntului frumos, derivat din latinul *formosus (formă)*. Luînd ca punct de plecare studiul morfologiei culturii tradiţionale, el deducea că românii au o predilecţie specială pentru inventarea formelor frumoase. După Caracostea, descendenta mitică a motivelor poetice interesa în măsura în care permitea recunoaşterea unor experimente general-umane, cristalizate prin arhetipuri. De aceea, el susţinea teoria potrivit căreia, din punctul de vedere al definirii originalităţii, elaborarea motivelor şi împrumutarea lor sînt chestiuni total separate.

Nu faptul că noi ne-am însuşit un anume fenomen de circulaţie universală prezintă interes pentru cercetarea comparativistă, ci modul în care a fost integrat în patrimoniul artistic. Autorul avea perfectă dreptate în această privinţă, iar studiile sale asupra motivului „jertfa zidirii" erau destinate să determine o nouă orientare în legătură cu teoria împrumuturilor. El nu trecea însă dincolo de analiza textului, privind perfecţiunea lor formală şi inventivitatea artistului care descoperă elemente de limbaj expresive, faptul conducînd nu la o teorie generală a frumosului, ci a stilului şi a gustului.

A deduce sensul frumosului din tălmăcirea termenilor ni se pare o operaţie simplificatoare. Selectarea lui *formosus* din fondul latin nu era decît un incident dictat de disponibilităţile momentane ale limbii şi ale unei culturi în formare. Corpul fonetic al cuvîntului este una, iar latura ideală, alta. Noi nu ştim ce sferă semantică a acoperit termenul *formosus* în momentul receptării de către băştinaşii de pe teritoriul fostei Dacii. În schimb, ştim că sensul originar, latin *(formosus = formă,* eventual *frumos),* a evoluat în mod substanţial. Faptul că *pulcher* a fost lăsat la o parte, iar *bellus* împreună cu *bonus* şi-au găsit loc în vocabularul popoarelor mediteraniene este o chestiune care priveşte disponibilitatea limbilor neolatine respective, în formare. Nu întîmplător s-au produs anumite selecţii din fondul latin, idee de care era convins şi Dimitrie Caracostea, dar

Scanned with OKEN Scanner

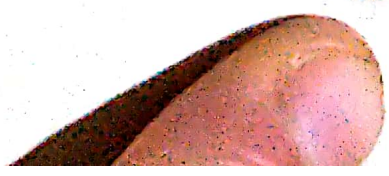
pe care o punea în serviciul unor demonstraţii de altă natură.

Adjectivul *pulcher* era o construcţie literară şi exprima concepţia oarecum oficială şi savantă despre frumos. El a fost ocolit de limbile neoromanice inspirate din latina populară. Acestea aveau nevoie de alţi termeni sau grupuri lexicale adecvate modului de gîndire folcloric. Mediteranienii au preferat perechea lexicală *bellus-bonus* pentru că simţeau nevoia să sublinieze ideea de funcţionalitate a frumosului, ceea ce nu puteau realiza cu ajutorul lui *pulcher*.

Le beau este o invenţie franceză. Procesul de constituire a rămas deschis pînă s-a stabilit un anume sistem semantic stăpînind, din punct de vedere estetic, o serie de aspecte ale vieţii tradiţionale. Este ceea ce numeşte Otto Ducháček „le champ conceptuel de la beauté". Avem dreptul să vorbim despre existenţa unei concepţii asupra frumosului, fără pretenţia de a preciza că ar fi tipic franceză, românească ori engleză, ci general *arhaică*,[2] datorită predominării funcţiilor utilitariste şi iniţiatice.

Cînd cultura savantă de tip orăşenesc devine un fenomen social de mare amploare, *le beau* trebuie inventat a doua oară. Aşa s-a întîmplat în legătură cu *pulcher*, iar în timpuri mai noi cu definirea frumosului în cadrul societăţii culte franceze contemporane lui Boileau, sau a celei româneşti din timpul lui Maiorescu. *Le beau* capătă un caracter mai rafinat, tinde spre autonomie funcţională, creatorii fiind sfătuiţi să respecte anumite principii privind organizarea formală. „Cu cît nivelul culturii este mai înalt, observă Otto Ducháček, cu atît se simte necesitatea de a distinge diferite tipuri şi grade ale frumuseţii".[3] Privit din perspectiva culturilor arhaice, *le beau* este mai puţin diferenţiat, existînd laolaltă cu alte tipuri de valori, morale, religioase etc., în general utilitariste, fiind concretizată cunoscuta teză a îmbinării plăcutului cu utilul.

Totodată, creatorii populari nu şi-au propus să inventeze categorii estetice deşi realitatea artistică ar fi putut-o impune. Singurul termen care le-a stat la îndemînă a fost frumosul, opunîndu-l urîtului, în vreme ce



Scanned with OKEN Scanner

sublimul, tragicul, grațiosul, chiar naivul, elaborări „culte", le-au rămas străine ca forme lexicale. Rușii folosesc cuvîntul *prekrasnii* pentru a defini atît realitatea frumosului, cît și pe cea a sublimului, iar situația este tipică pentru toate culturile populare. Polivalența semantică a termenilor este un fapt stilistic. Eminescu nota în caietele sale că rutenii au același cuvînt pentru verde și albastru. Era vorba de o chestiune de ordin lingvistic. Dacă rutenii nu disting culoarea verde de cea albastră (ceea ce în realitate nu este exact), dacă iugoslavii își fac din „verde" un model emblematic sau dacă românii au supus unui tratament propriu latinul *formosus*, problema interesează din punctul de vedere al esteticii generale. În schimb, frecvența termenilor în frază intră în sfera de preocupări a altor discipline, ca poetica ori semiotica.

Evoluția francezului *le beau* a fost destul de spectaculoasă în ce privește extinderea ariei semantice. Dar nu putem trece cu vederea unele aspecte ale problemei, rămase obscure. În mod logic, *pulcher* nu a fost receptat nici de noi, nici de mediteranieni, întrucît, fiind adecvat gîndirii savante, nu putea acoperi sfera semantică proprie concepției populare. Cuplul *bellus-bonus* s-a dovedit însă disponibil pentru culturile tradiționale ale unor popoare neolatine. Firesc era ca lucrurile să se petreacă la fel și pe teritoriul nostru. Ipotetic vorbind, *formosus* nu era adecvat inițial pentru că la origine sensul lui principal era *formă*, cel de *frumos* făcînd parte dintre derivate. A împrumuta un termen cu asemenea funcții semantice e împotriva spiritului oricărei culturi populare. Poate că băștinașii au avut un termen propriu, deci dispuneau de o concepție estetică bine definită în perspectiva legilor tradiției și de aceea nu a fost posibilă receptarea grupului *bellus-bonus*. Dacă acel cuvînt s-a pierdut cu vremea, faptul nu se datorește victoriei lui *formosus* în special, ci sistemului limbii latine privit în totalitatea lui. *Formosus* i-a luat locul pas cu pas, instaurîndu-se treptat pe întreaga întindere a cîmpului conceptual. Dar a făcut-o cu riscul de a fi învins el însuși într-un anumit fel, căci sensul originar,

cum era de așteptat, nu i-a rămas intact. Ne-o dovedesc, printre multe altele, sentințe de tipul : „Nu-i frumos cine se ține, ci-i frumos cui îi stă bine". Conceptul binelui și nu al formei, ascultînd aici de legile generale ale tradiției, se impune ca un criteriu al judecății estetice.

B. ÎNCERCARE DE DEFINIȚIE

Problema formei l-a preocupat într-un sens oarecum herbartian și pe Lucian Blaga, în cunoscuta teorie modernizată despre *nisus formativus*, care ar caracteriza orizontul nostru spațial, structurat de viziunea sofianică. Nu ne propunem să discutăm aici valabilitatea tezei despre *apetitul de forme* al omului, idee formulată odată și de Worringer. Important este că, pentru autorul român, categoriile de *formă* și de *frumos* sînt concepte fundamentale ale filozofiei culturii. Derivarea etimologică propusă de Ovid Densusianu, fapt lingvistic real dealtfel, ar permite și de data aceasta lămuriri de interes esențial pentru înțelegerea atributelor categoriei estetice a frumosului în special : în ce măsură putem accepta teza despre funcția organizatoare a formei. O asemenea ipoteză presupune existența unor elemente date, concretizate într-un model ideal, tipic românesc, ca și posibilitatea realizării unor tipologii. Modelul nu implică neapărat statutul clasicist binecunoscut, armonie, proporție, măsură, secțiune de aur etc., pentru că ar fi anulată ideea de originalitate. Cu alte cuvinte, conceptul românesc de frumusețe nu s-ar deosebi de cel francez, cultivat în mod conștient prin arte poetice. Din contra, modelul românesc de frumusețe este o invenție formală a subconștientului.

Există două tipuri de forme, ne spune Blaga. Unul se datorează naturii și se realizează după tipare rigide. Artiștii clasiciști se conduc după tiparele naturii, de aceea se și numesc naturiști. Creațiile lor sînt monotone din punctul de vedere al formei, datorită copierii prototipurilor invariabile. Celălalt tip de forme aparține culturii. Autorii pornesc de data aceasta de la modele universale aflate în subconștientul marilor grupuri etnice. Ele sînt

Scanned with OKEN Scanner

elaborări ale stilului, ale unui complex de categorii abisale, ceea ce asigură creatorilor o mare varietate formală. Întrucît operele nu mai sînt asemenea naturii, ele dau impresia că ies din sfera esteticului. Lucian Blaga introduce în discuţie noţiunea îndrăzneaţă *forme diforme*, pentru a justifica din punct de vedere valoric tocmai această categorie de creaţii. Expresia are un caracter convenţional, sugerînd distanţa dintre faptul natural şi cel artistic. În calea acestui transfer se aşază subconştientul creatorului care face ca motivul poetic, secvenţa concretă de viaţă, să se conducă după alte legi decît ale naturalului şi anume după o logică proprie artei. Cum aceasta este logica formei şi în ultimă analiză a subconştientului, înseamnă că însuşi frumosul este tot o invenţie a subconştientului. Modelul său, dacă ne referim la folclorul nostru şi în general la culturile organice de tip oriental şi sofianic, nu trebuie căutat în statutul clasicismului, ci în tipurile de „forme diforme". Rămîne de văzut în ce măsură poate fi analizabil.

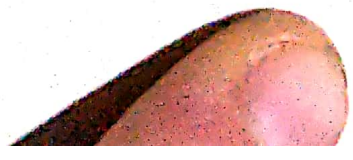
Merită reţinut faptul că şi celelalte popoare neolatine au manifestat *„o foame"* acută de forme. Tocmai codul clasicist ne demonstrează tendinţa imperioasă de organizare formală a francezilor. Ceea ce le reproşează însă Worringer (şi după el Blaga) este faptul că la mediteranieni simţul formei izvorăşte din zonele superficiale ale conştiinţei lucide, lipsindu-le forţa masivă a elaborării care stă gata oricînd să erupă din adîncurile întunecate ale subconştientului, aşa cum se întîmplă la popoarele nordice. Teza nu poate fi combătută frontal, ci doar corectată. Diferenţa semnalată se dovedeşte a fi de grad şi nu de substanţă. A susţine că spiritul nordic se afirmă inconştient iar cel sudic conştient, că într-o parte se impune modul de gîndire organic (colectiv), iar în cealaltă modul individual, ni se pare o împărţire prea categorică şi neconvingătoare. Caracterul subiectivist al teoriilor celor doi autori citaţi rezultă chiar din stabilirea criteriilor pentru definirea stilurilor culturale europene. Worringer susţine că există o zonă nordică şi una sudică, în vreme ce lui Blaga i se pare caracteristic pentru Apus dionisiacul (ceea ce nu se împacă perfect cu teoria for-

Scanned with OKEN Scanner

melor în cazul mediteranienilor, întrucît dionisiacul este expresie a categoriilor abisale, deci a subconștientului) și apolinicul pentru Răsărit (de asemenea neconvingător, datorită caracterului așa-zis organic al culturilor orientului). Trebuie să ne întoarcem la Nietzsche pentru a ne aminti că filozoful german, vorbind despre greci și vizîndu-i totodată pe europeni, insista asupra coexistenței apolinicului cu dionisiacul, totul fiind o chestiune de accent. În realitate, mediile etnografice franceze, fie contemporane lui Boileau, elaborau în mod *organic*. Așa se și explică de ce concepția populară despre frumos a francezilor se aseamănă, în linii generale, cu cea românească, rusă ori germană. Cu alte cuvinte, și popoarelor mediteraniene le este cunoscută categoria *formelor diforme*.

De vreme ce forma este o *construcție* a spiritului subconștient înseamnă că, pe de o parte, frumosul poate fi descoperit în domeniul operelor de artă, al valorilor culturale în general, pe de alta se distinge prin trăsături concrete, indiferent dacă acestea țin de natura *diformului*, pe linia concepției lui Lucian Blaga sau dau impresia armoniei clasiciste, cum erau înclinați să creadă T. Maiorescu, Barbu Ștefănescu-Delavrancea, G. Ibrăileanu. După autorul *Spațiului mioritic*, există un univers al frumosului (mai precis de forme frumoase, sau de „*forme diforme*"), structurat de legile subconștientului. Ar însemna că se poate vorbi de o concepție populară a frumosului numai pentru spațiul culturii în general și al artei, în special. Dar această restrîngere hegeliană a domeniului frumosului ni se pare neconcludentă, întrucît se separă prea categoric formele culturii de cele ale naturii, neîntrezărindu-se vreo relație posibilă. Spațiul ondulat deal-vale este doar metafora matricei stilistice românești și nu una dintre condițiile realității spirituale.

Lucian Blaga are perfectă dreptate cînd insistă asupra procedeelor de creație pentru a dezvălui caracteristici ale gustului și plăcutului, și nu ale frumosului. Dacă nu ar fi fost atît de încrezător în teoria spațiului spiritual, elaborare a subconștientului, ar fi observat că aceeași viziune se aplică atît în elaborarea formelor artistice, cît și în perceperea celor naturale. Cu alte cuvinte,



Scanned with OKEN Scanner

țăranul român dislocat din mediul său geografic este determinat să se reîntoarcă nu numai din cauza impulsului datorat spațiului subconștient, dar și a imaginilor obsesive care zac în conștiința sa : satul, ogorul, casa, părinții. Subconștientul mitizează, conștientul tinde să refacă tiparele modelului natural. Elementele dipticului conștient-subconștient nu operează izolat, ci conlucrează în scopul unei sinteze unice, adică a *formelor diforme*. De aceea expresia lui Blaga are caracter convențional. Este adevărat că, în momentul sintezei creatoare, poate să aibă rol preponderent fie conștientul, fie subconștientul. În funcție de această situație, putem vorbi de tipologii, de personaje, forme tropice, organizarea și evoluția speciilor, de caracterele frumosului etc. Împotriva celor susținute de Lucian Blaga poate fi observat faptul că noțiunea *frumos* circula cu o anume frecvență în valorizarea operelor artistice populare și cu o alta în aprecierea naturii propriu-zise. În primul caz, termenul este folosit foarte rar, de obicei pentru a califica meșteșugul elaborării. De aceea cedează locul adverbului *bine* sau unei serii de substitute. Cuvîntul frumos este adesea invocat în legătură cu mediul uman ori cosmic. Dacă artistul popular a inventat și forme sinonimice, a făcut-o nu pentru substituirea ori deplasarea sensului de bază, ci pentru nuanțarea lui.

Lui Blaga îi datorăm și următoarea definiție a frumosului : „această categorie posedă, înainte de toate, o semnificație vagă, generală, rarefiată, echivalentă aproape cu aceea a plăcutului estetic".[4] Ea se referă, după cum bănuim, la artă. Autorul reduce conceptul frumosului la simpla idee a plăcutului și a gustului. Dacă dă impresia de *rarefiere*, înseamnă că pentru artă este indefinibil, dar de aici nu trebuie să înțelegem că nu există o concepție populară despre frumos. Ea este *rarefiată*, în raport cu concepțiile stilului, dar, coborînd de la această generalitate la nivelul valorilor poetice, putem constata o viziune estetică bine definită. Altfel Blaga ar fi, în gîndire, propriul său adversar : pe de o parte categoria frumosului ar da impresia de vag și de rarefiere (nu este exclus ca aici să aibă în vedere și

cunoscuta teorie a nuanțelor), pe de alta românii ar poseda un fond artistic propriu, concret, analizabil.

Noțiunea de gust, deși nu apare în discuție, stă la baza tuturor teoretizărilor lui Blaga despre estetica artei populare, mai precis despre tehnica realizării acesteia. Autorul preferă un sinonim și anume *simțul artistic*, întrucît i se pare mai adecvat pentru a sugera forța subconștientă a impulsului creator. Un simț artistic, propriu insuflă românului gustul pentru dozarea culorilor, pentru nuanțarea melodică, pentru spațierea silabelor în vers sau a caselor în zona satului. În ce constă conceptul de frumos ? În orice caz, nu în faptul fizic, adică în linie, culoare, silabă. S-ar părea că în fenomenul nuanțării. Dar acesta este tocmai gustul. Astfel, Lucian Blaga ne lasă să alegem, în definirea *frumosului folcloric*, între gust și formă. Pe de o parte frumosul și gustul, pe de alta forma și stilul, toate laolaltă sînt la el fenomene înrudite pînă la sinonimie. Dacă gustul se concretizează prin nuanță, iar aceasta se traduce la nivelul stilului prin metafora spațiului ondulat, seria de concepte sinonimice în definirea frumosului se lărgește.

În lumea satului mitic, din concepția lui Blaga, există un întreg miraj de forme și de culori. Dar concepția populară despre frumos nu este precizată de totalitatea acestora, ci de modul în care sînt organizate. Liniile, culorile, silabele sînt structurate în forme ondulate, cu alte cuvinte ele construiesc spații noi, de natură spirituală, care ne sînt proprii. Categoria frumosului, *rarefiat* din perspectiva stilului, se concretizează la nivelul restrîns al artei în forme care traduc pe un plan minor și subsumat teoria spațiului ondulat.

Lucian Blaga, poet și în eseurile sale filosofice, nu a cultivat expunerile riguroase. Convins că faptele de conștiință inundate de aura mitică a satului sînt mistere prin definiție, pentru cercetător e suficientă simpla lor relevare în sfera artei și a științei. De aceea a crezut că frumosul este o categorie rarefiată, descifrabilă totuși prin invocarea unor concepte strîns unite, printre care forma și gustul dețin roluri-cheie. Dacă uneori a recurs

Scanned with OKEN Scanner

la substituiri neconvingătoare de termeni, importantă de reținut este ideea susținută cu hotărîre că frumosul constituie categoria fundamentală a gîndirii estetice *populare*.

C) METODA DE ABORDARE A FRUMOSULUI

Impresia de *rarefiere* pare dictată de anumite situații concrete. În primul rînd, artiștii populari nu și-au propus să teoretizeze cu insistență asupra frumosului, fiindu-le dat să se afirme empiric și intuitiv, în virtutea legilor gustului, pe planul creației propriu-zise. De aici și dificultatea cercetării problemei. În vreme ce arta *cultă* a fost secondată încă din timpuri străvechi de documente lămuritoare și studii competente, folclorul trebuie să se definească singur din punct de vedere estetic. Așa se explică rămînerea în urmă a investigațiilor de acest fel. Indicații prețioase ar fi rezultat din discuțiile speciale ale culegătorilor cu membrii mediilor sătești sau din chestionarele tematice răspîndite la sate. Din păcate, asemenea „discuții sociologice", cum le numea școala Gusti, nu i-au preocupat decît foarte rar pe culegători. Iată de ce multe aspecte ale creației tradiționale vor rămîne pentru totdeauna obscure. Analiza *intrinsecă* a operelor nu epuizează datele problemei, oricît de încrezători ar fi semioticienii ori structuraliștii în tehnicile lor de lucru. Artiștii culți, mai ales de la Baudelaire încoace, au semnat programe ori arte poetice care se dovedesc indispensabile pentru înțelegerea exactă a concepțiilor estetice proprii. Într-un domeniu atît de susceptibil de interpretări variate, uneori contradictorii, coroborarea argumentelor, verificarea punctelor de vedere este indispensabilă. Cu atît mai mult faptul se impune cu necesitate în privința folclorului.

O contribuție relevabilă, cu numeroase implicații teoretice și metodologice în definirea categoriei frumosului folcloric, aparține lui Al. Dima. Autorul a întreprins o cercetare sistematică a vieții artistice din satul Drăguș *(Aspecte ale artei populare sătești)*, insistînd îndeosebi asupra distribuirii motivelor ornamentale, ca și asupra

Scanned with OKEN Scanner

cauzelor socio-culturale ce le determină. Capitolul *Opinii despre frumos*, unic în literatura noastră de specialitate, este și astăzi un model metodologic. „Am încercat, ni se spune într-o notă, să pătrundem în mentalitatea artistică a țăranului drăgușan, căutînd să surprindem propria lui atitudine față de problemele estetice“ [5].

Este țăranul român capabil de obiectivare, de apreciere lucidă, cu simț critic, a propriilor elaborări poetice ori a fenomenelor și aspectelor realității aflate sub specia esteticului, sau nu depășește nivelul intuiției, operînd în virtutea unui principiu universal, inconștient? Indiferent dacă răspunsurile sînt sau nu contradictorii, cercetătorul are posibilitatea să-și lărgească în mod considerabil cîmpul de referință. Importantă din punct de vedere științific este interpretarea acelor răspunsuri. Scriitorii culți înșiși au făcut adesea afirmații teoretice discutabile în unele cazuri. Cercetătorul trebuie să distingă adevărul de eroare : cînd cele două tipuri de referințe, scriitorul și opera, nu sînt de acord pe un plan, ele se confirmă în altă ordine de idei. Gusev, în cercetările sale, punea mare preț pe un asemenea tip de anchetă. El avea în vedere una efectuată la bulgari de Hristo Vakarelski : „Dar aprecierea estetică a operelor folclorice se poate exprima nu numai nemijlocit, prin chiar faptul interpretării lor, ci și analitic, în declarații, replici, aprecieri directe ale interpreților. Pentru a trage concluzii juste în ce privește relația conștientă a poporului cu arta creată de el sînt necesare date de anchetă obiective, culese ca urmare a chestionării unui mare număr de oameni“. [6]

Cercetarea efectuată în Drăguș pune în evidență atitudini dintre cele mai contradictorii, de la așa-zisul indiferentism față de frumos la aprecieri de-a dreptul entuziaste. Se știe că așezările tradiționale se caracterizează prin unitate și nu prin fărîmițare ideologică ori culturală. Al. Dima și-a ales o zonă care în perioada interbelică se afla într-o stare de tranziție. Dacă autorul ar fi obținut răspunsuri uniforme, nu ne-ar fi convins de imaginea reală a vieții culturale din Drăguș. De vreme ce drăgușenii preferă obiectele orășenești, multora dintre ei fiindu-le indiferente cele făcute în casă, înseamnă că locali-

tatea Drăguș nu trebuie considerată un sat tradițional model și nu poate reprezenta opinia îndătinată despre frumos. Modernizarea intensă a mediului rural, efectuată în mod sistematic în ultimele decenii, a dus la ridicarea materială și spirituală, ca un proces natural impus de legile progresului, dar și la îndepărtarea de satul tipic tradițional. De aceea putem spune că studiul lui Al Dima, *Opinii despre frumos*, este unic în literatura de specialitate avînd o importanță excepțională pentru cercetările de acest fel. Ne putem aștepta ca un nou studiu realizat după același model, în condițiile satului contemporan, să evidențieze într-un mod și mai accentuat tendința drăgușanilor de a-și restructura propriile concepții despre frumos. Dealtfel, o cercetare similară referitoare la altă zonă folclorică se înscrie deja în aceeași perspectivă. (Grigore Smeu : Repere estetice în satul românesc).

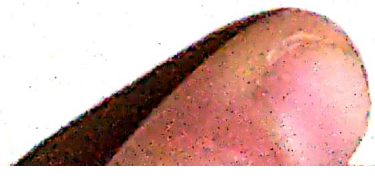
D. NU-I FRUMOS CE-I FRUMOS

La o analiză mai atentă a gîndirii tradiționale, lipsa teoretizărilor asupra conceptelor fundamentale este numai aparentă. Ele nu se concretizează în ample sisteme speculative, ci în sentințe acceptate ca dogme de colectivitatea întreagă. Activitatea creatoare se conduce astfel după legi bine definite. O asemenea sentință este : „Nu-i frumos ce-i frumos, ci-i frumos ce-mi place mie", cu următoarele variante : „Nu-i frumos cine-i frumos, da-i frumos cine-i drăcos" ; „Nu-i frumos cine se ține, ci-i frumos cui îi stă bine" ; „Nu-mi place pentru că-i frumos, ci-i frumos pentru că-mi place" etc. Se confirmă astfel definiția lui Lucian Blaga, dedusă, cum am văzut, din observarea caracteristicilor creației artistice. Mai mult decît atît, *„frumosul folcloric"* (echivalent cu plăcutul ori gustul) este totodată o expresie a individului. Din exemplul : „Nu-i frumos ce-i frumos" rezultă că nu există un model general-acceptat al conceptului. Dacă lipsește ca mod de organizare formală, modelul poate fi descoperit ca realitate etică. Din acest punct ne despărțim de opiniile lui Lucian Blaga.

Scanned with OKEN Scanner

Ideea despre caracterul individual al frumosului ne duce cu gîndul la Immanuel Kant. Autorul german tratase problema în aceiași termeni pe terenul artei culte. Și în domeniul artei *culte* și în cel al artei *populare*, criteriul de valorizare estetică este determinat de caracterul specific al judecății de gust care traduce atitudinea (*contemplativă*, ar adăuga Kant), liberă și spontană a individului față de obiectele, mai precis față de formele frumoase. Prin *atitudine* trebuie înțeleasă opțiunea subiectului, ceea ce presupune un proces complex de disociere și apreciere, chiar dacă faptul se produce pe calea afectului și a intuiției. „*Plăcere, disociere, apreciere*, spunea Adrian Marino, acestea sînt cele trei etape fundamentale ale mecanismului gustului, încheiat printr-o judecată de gust. Ca să-ți placă, trebuie să disociezi, ca să disociezi trebuie să alegi, ca să alegi trebuie să apreciezi. Situațiile sînt solidare și reciproc alternative, între cei trei termeni substituțiile și echivalențele fiind oricînd posibile“ [7].

Immanuel Kant nu a privit mai analitic facultatea gustului, de aceea unii cercetători au avut impresia că în „*Critica puterii de judecată*“ nu se trece dincolo de interpretarea psihologică a artei. În schimb filosoful din Königsberg a insistat asupra caracterului irațional al judecății de gust, pentru a o despărți de concept, de unde și cunoscuta teorie despre contemplarea dezinteresată a operei de artă „*cultă*“. Orășeanul merge la teatru, la concert, la muzeu ori bibliotecă pentru a-și prilejui momente speciale de satisfacție estetică, făcînd deosebire netă, de natură calitativă, între acestea și altele ce țin de ordinul activității productive. Lucrurile stau la fel în legătură cu creația folclorică păstrată în muzee ori în biblioteci. Situația se schimbă substanțial dacă ne referim la creația poetică vie a satului tradițional. Exceptînd unele specii, opera nu este concepută și nici expusă pentru contemplare. Cel puțin în perioade foarte îndepărtate, ea se găsește amestecată cu alte forme de activitate, ca substanță și cadru de viață totodată, neputînd fi desprinsă de manifestările zilnice și obișnuite ale omului. Formele imagistice ale realității se justifică în conștiința țăranului din mediul etnografic tradițional numai cînd se găsesc în



Scanned with OKEN Scanner

corelație cu cele mai variate activități cotidiene, în sensul sublinierii, ordonării, situării într-un cadru specific. Omul le caută nu din interes pur estetic, ci eterogen, fixîndu-le în structura mediului ambiant pentru a-l face familiar și atîta tot. Nimic nu este ostentativ, căutat, în tendința de construire a spațiului tradițional ; totul izvorăște spontan din adîncurile unei conștiințe colective, care intuiește necesitatea împlinirii. Prezența formelor poetice îi certifică omului arhaic posibilitățile proprii de integrare în colectivitate, în sistemul complicat al ciclurilor muncii și ale vieții. Simpla recunoaștere și nu contemplare a lor pare suficientă. Este exclusă *judecata de gust fără concept* în asemenea cazuri, întrucît însuși conceptul e condiția justificării semnului cultural-poetic în sistemul vieții tradiționale. De aici ne despărțim și de părerile lui Kant în privința aprecierii frumosului, faptul fiind dictat de deosebirile de structură și funcție dintre arta scrisă și cea orală. Tripticul relevat de Adrian Marino, *plăcere, disociere, apreciere*, trebuie conceput, dacă îl raportăm la creația anonimă, numai în perspectiva finalității *(cu scop)*, a utilului ceea ce ne conduce către o altă lege a *frumosului folcloric* asupra căreia vom reveni.

Teoria kantiană a judecății de gust dezvăluie și un alt aspect al definiției. E vorba nu numai de caracterul individual, dar și de cel așa-zis universal al atitudinii estetice. Îmi place această floare (exemplifică gînditorul german pentru a demonstra latura individuală a judecății), dar sînt conștient totodată că faptul vizează orice om de gust ca mine, capabil de aceeași stare emoțională, adică o categorie de oameni bine definită prin idealuri estetice. Problema este dacă sentința „nu-i frumos ce-i frumos, ci-i frumos ce-mi place mie“ se poate preta la o interpretare similară. Mai întîi se impune constatarea că aspectul individual al judecății pare accentuat în domeniul folcloric. Prima parte a propoziției-model „Nu-i frumos ce-i frumos“ (adică general acceptat), luată în sine și pur gramatical, exclude, la prima vedere, orice posibilitate de generalizare a gustului, idee întărită apoi de expresia „ci-i frumos ce-mi place mie“. Exemplul dat de Kant nu cuprinde delimitări atît de categorice, autorul *Criticilor* permițîndu-și, de aceea, teoretizări subtile în

ambele direcții deopotrivă, adică în privința caracterului individual și a celui general al judecății de gust.

Pentru ca sentința populară „Nu-i frumos ce-i frumos, ci-i frumos ce-mi place mie“ dă impresia suprasolicitării gustului individual și subiectiv, înseamnă că ea se găsește în contradicție cu gîndirea tradițională de tip clasic care se distinge prin instituționalizarea și unitatea conceptelor, acestea avînd aceeași valabilitate pentru întreaga colectivitate. Expresia citată nu se comportă însă ca orice proverb. Formula „Lupul își schimbă părul, dar năravul, ba“, descoperită într-o colecție de proverbe este o simplă construcție gramaticală, iar din punct de vedere logic, o constatare perfect obiectivă, demnă de inclus în oricare tratat științific despre viața animalelor. Deplasarea de sens de la limbajul noțional la cel poetic se produce în cadrul oralității, cînd vorbitorul descoperă o situație specială, de natură caracterologică, pentru unul dintre interlocutorii săi. Faptul particular se generalizează.

Depășind sfera unei singure specii, limbajul gramatical devine impropriu ca adevăr științific și propriu pe plan poetic, întrucît noțiunile fundamentale „lup“, „năravˮ, cu sfere semantice închise, s-au transformat în metafore deschise. Fraza pur gramaticală, cu statut de teoremă, a căpătat statut de proverb. Sentința „nu-i frumos ce-i frumos, ci-i frumos ce-mi place mie“ nu cunoaște asemenea mutații valorice. Indiferent dacă se găsește într-o colecție de proverbe, inclusă într-un text beletristic (A se observa că proverbul este afectat diferit chiar și în aceste două situații : ordonarea în colecție îl obligă la eliberarea de sarcinile poetice și la preluarea funcțiilor limbajului științific ; vorbirea orală, ca și textul artistic însă îi creează contexte, poziții speciale, permițînd metaforizarea) sau în oralitatea vie, metaforizarea nu are loc. Exprimarea pe cale noțională persistă în toate cazurile, întrucît omul din mediul tradițional clasic preferă să comunice un adevăr general valabil, verificabil. Cel mult se recurge la paradoxuri ori la calambururi pentru înviorarea frazei (dîndu-i alură poetică), sau pentru abstractizarea ei (asigurîndu-i miez filosofic), dar nu se renunță la limbajul noțional, adecvat adevărului științific. Pe noi

Scanned with OKEN Scanner

ne derutează, poate, caracterul categoric al definiției, accentul pus pe individualizarea unui adevăr. Ne aflăm în cazul unui paradox și nu al unei erori. Accentul pus, în situația de față, pe ideea de individualitate a gustului, subliniază nu realitatea excepției, a faptului particular insubordonabil științific, ci generalitatea unei anumite realități.

Omul din mediul sătesc a intuit, și chiar a formulat, în deplină cunoștință de cauză, sentința potrivit căreia frumosul este o valoare complexă, bazată pe antinomiile subiectiv-obiectiv, general-particular. Dacă s-a pus în evidență aspectul individual al judecății de gust, înseamnă că a fost recunoscut, la nivelul colectivității, caracterul specific al frumosului, una din legile lui fundamentale, în sfîrșit, rațiunea de a fi a plăcutului. Fraza „Nu-i frumos ce-i frumos, ci-i frumos ce-mi place mie" nu obligă doar la un monolog, cum presupunea Kant că s-ar produce cu prilejul comentării propoziției „îmi place această floare", ci la un tip de dialog care afectează întreaga masă de oameni, tinzînd deci să se instituționalizeze. Rostind sentința, individul recunoaște deschis că orice ins din colectivitate poate opta în favoarea obiectului care îi convine, întrucît vrea să se asigure de aceeași libertate de opțiune și în cazul său, potrivit principiului general cunoscut în cadrul culturilor străvechi, ca și în cele savante, moderne, că gusturile nu se discută. Libertatea gustului este o lege. Confuzia ori haosul în formularea judecăților de valoare nu sînt posibile, întrucît însuși gustul, determinat de anumite moduri de viață tipice mediului străvechi ori contemporan, are rol ordonator, de selecție și de apreciere, cum spunea Adrian Marino. Sentința „Nu-i frumos ce-i frumos, ci-i frumos ce-mi place mie" exprimă opțiunea, judecata de gust a individului luat ca reprezentant al unei culturi determinate. Seria opțiunilor nu-i apare insului infinită. Limitarea ei se datorează cadrului concret de viață, acela care impune însuși conceptul, adică sensul finalității, funcția propriu-zisă a operei : culturalistă, culturală, poetică.

Sentința populară „Nu-i frumos ce-i frumos, ci-i frumos ce-mi place mie" definește întregul sistem de relații

Scanned with OKEN Scanner

estetice din cadrul mediilor etnografice, adică se verifică atît în legătură cu frumosul artistic, cît și cu cel natural. Ca observatori ai acestei realități, ne vedem însă obligați să facem deducții, întrucît oamenii din colectivitățile sătești procedează intuitiv și empiric în calitatea lor de creatori și chiar de beneficiari (destinatari) ai operei de artă. Colectivitățile etnografice și-au afișat adesea convingeri estetice intuind specificul fiecărui domeniu în parte : frumosul artistic, frumosul natural [8]. În primul caz, creatorul nu a simțit nevoia să se pronunțe explicit. Opțiunile în favoarea anumitor culori, forme stilizate, tipuri de portrete etc. sînt suficiente pentru a dezvălui cu claritate cultura lui artistică. În cazul frumosului natural, fie că este vorba de frumusețea omului ori a mediului înconjurător, situația se schimbă în mod substanțial. Textele artistice devin pledoarii fățișe pentru cerul înstelat, cîmpul cu flori, codrul înverzit, lanul de grîu, turmele de oi, fata la fîntînă, flăcăul la horă ori la coasă, acestea constituind totodată motive fundamentale ale compozițiilor poetice despre natură sau cu tematică erotică. Un cîntec ca următorul ilustrează două ipostaze fundamentale ale frumosului : uman și natural :

„Și-am zis frunză trei migdale,
La Focșani între hotare,
Este-un nuc cu frunza rară
Se strîng păsări după-n țară ;
Ș-așa cîntă de frumos
De-atîrnă crengile-n jos.
La tulpina nucului,
Cîntă mama cucului
Și mai jos, pe rămurele
Cîntă două turturele.
Și nu-s două turturele
Ci sînt amantele mele
Care m-am iubit cu ele
Din tinerețele mele".

(Folclor din Moldova, II, București, Editura pentru literatură 1969, p. 285).

Niciodată peisajul nu este invocat în sine, ca în literatura scrisă :

„În grădină
Toate păsările dorm,
Numai una n-are somn,
Cată să se facă om."

(Lucian Blaga, Antologie... loc. cit. p. 5.

Elementele de decor conduc cu gîndul la acea cunoscută categorie de creații în care natura constituie pretext pentru teme erotice, haiducești, păstorești, agrare etc. De aici se poate ajunge la concluzia că frumosul natural ocupă un loc secundar în viziunea estetică a artistului anonim, idee răspîndită în diverse studii de specialitate. Însuși motivul *frunză verde* ar avea un simplu rol emblematic. În asemenea cazuri se are în vedere un anume criteriu al cantității. Întrucît folclorul nu ne oferă ample descrieri ca pasteluri pure, nu ne dă prilejul să descoperim exemple în care natura să fie evocată pentru ea însăși, sensibilitatea insului din cadrul etnografic patriarhal față de mediul ambiant pare discutabilă. Faptul nu trebuie luat ca o deficiență, ci ca o particularitate a spiritului popular, dictată de o concepție de viață tipică. În majoritatea cazurilor, mediul natural se constituie drept condiție, nu cadru formal, drept esență și nu aparență.

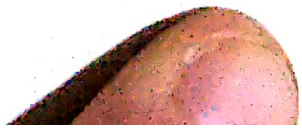
Există o concordanță perfectă între ciclurile fenomenelor cosmice și ciclurile vieții omului, cu originea în străvechi credințe animistice. Omului arhaic nu i-a fost greu să observe că anotimpurile anului sînt asemenea vîrstelor omului. Dar el nu a rămas la simpla constatare a acestui paralelism, ci și-a creat iluzia că poate influența momentele fundamentale ale ciclurilor. Ponderea reprezentărilor poetice și, în general, a practicilor ritualice, inițiatice etc., o deține seria paralelă primăvară-tinerețe. Celelalte anotimpuri sînt aproape eliminate. Invocate cu rare excepții, vara și toamna prilejuiesc disperare (datorită secetei — *Caloianul*) sau întristare (din cauza înstrăinării — „stîna părăsită). O singură excepție o constituie petrecerile care au loc cu ocazia strîngerii recoltelor, dar de aici nu înseamnă că toamna este reprezentată pentru peisajele proprii. Omul satului tradițional nici nu a fost educat să aprecieze estetic decorurile de vară, toamnă

Scanned with OKEN Scanner

ori de iarnă. Concepția mitică în stabilirea raporturilor cu mediul imediat înconjurător, microcosmic și macrocosmic, l-a obligat totodată la selecții severe, faptul avînd urmări și asupra orizontului poetic. Din acest punct de vedere se poate vorbi chiar de o sărăcie a repertoriului de imagini. Simplificarea repertoriului se explică prin eliminarea programatică a verii, toamnei, iernii, dar și prin ocolirea, tot programatică, a unor momente ce se petrec în cadrul singurului anotimp preferat, primăvara, dar care, din perspectiva gîndirii mitice, au părut omului de altădată nesemnificative. De pildă, artistul popular nu a avut revelația asfințitului de soare primăvara (ca în orice alt anotimp), în schimb a elogiat magnificența răsăritului, i-a displăcut, ca poet, cerul înnourat, dar l-a fermecat cerul înstelat ; n-a poetizat seninul zilei, liniștea apelor sau o infinitate întreagă de detalii accesibile gustului rafinat și sensibil la nuanțe al creatorului cult. Teoria lui Lucian Blaga despre capacitatea artistului anonim de a observa nuanțele este hotărît neconcludentă în legătură cu frumosul natural.

Creatorul popular a ajuns la o interpretare *vitalistă* a frumosului natural, în sensul acordat de J. M. Guyau acestui cuvînt. Elogiul primăverii și, în special, al unor fenomene tipice are semnificații precise pentru viața colectivității. Primăvara este o realitate concretă, credibilă (singura posibilă din punctul de vedere al conservării speciei), dar și una mitică, adică simbolică. Ea reprezintă începutul unui nou ciclu de viață. De aceea primăvara apare în conștiința oamenilor întîi de toate ca un eveniment social. Reprezentările poetice nu sînt numai cadre, pretexte etc., cum s-ar crede la prima vedere, datorită volumului lor relativ restrîns, ci expresia filosofică a acestui impuls vital. Aici stă una dintre explicațiile faptului că în folclor nu s-a insistat asupra chestiunilor de detaliu în evocarea naturii.

Altă explicație, pe care doar o enunțăm aici, s-ar datora stilizării, cu alte cuvinte necesității de a acoperi din punct de vedere poetic o suprafață restrînsă cu un număr mare de reprezentări ale naturii (ouă încondeiate, încrustături în lemn, țesături etc.), iar din punctul de vedere al cunoașterii, din necesitatea de a ordona în



Scanned with OKEN Scanner

cîteva clase de semne varietatea volumelor, formelor vizibile, făcîndu-le accesibile înţelegerii.

Reprezentarea poetică a concepţiei vitaliste a frumosului natural este ilustrată printr-o serie de imagini şi motive care subliniază aceleaşi semnificaţii etico-sociale : cîmpul înverzit, codrul înfrunzit, cîntecul păsărilor, răsăritul soarelui, urcarea turmelor la munte, ieşirea plugurilor la cîmp. Exemplificarea este aproape epuizată. Creatorul anonim reuşeşte să le asigure, în cadrul discursului poetic, o asemenea ordine dinamică, încît se naşte impresia că întreaga natură constituie un organism unitar, deşteptat deodată la grandiosul spectacol al vieţii. Este o veritabilă demonstraţie de vitalism. Fiecare parte a macro ori microcosmosului, formînd una şi aceeaşi familie, îşi cunoaşte rolul, străduindu-se să se întreacă pe sine : cucii cîntă „cu foc", păstorii doinesc de răsună văile şi se clatină munţii etc.

Nici luna nici stelele,
C-ar lumina fetele" (Ibidem, p. 67)

pare să fie cultivată *programatic* şi nu numai intuitiv, ca în privinţa frumosului artistic, sentinţa „Nu-i frumos ce-i frumos, ci-i frumos ce-mi place mie". Astfel, concepţia *populară* despre frumos, privită în totalitatea domeniilor de manifestare, apare unitară datorită conceptelor fundamentale rezultate din sentinţa citată. Ea este operantă şi eficientă în toate compartimentele gîndirii populare, cu precizarea că se manifestă cu o intensitate diferenţiată, resimţită gradual, de la frumosul artistic la frumosul natural. În cadrul artei (şi nu peste tot şi oricînd), se afirmă principiul nuanţării cromatice ori ritmice de care vorbea Lucian Blaga. Frumosul natural se supune însă principiului vitalist, excluzînd, de regulă, teza nuanţării.

Conceptul de frumuseţe umană are o accepţiune mai largă, cuprinzînd deopotrivă domenii ale eticului şi ale esteticului. Nu există nici o interdicţie sancţionată de colectivitate privind raporturile matrimoniale între un flăcău recunoscut ca *„urît"* din punct de vedere fizic şi o fată frumoasă, sau invers. Condiţia este ca deficienţa fizică să fie suplinită de calităţile morale care pot sti-

Scanned with OKEN Scanner

mula spiritul de coeziune a grupului. Valorile se completează : binele se asociază cu frumosul. Se pune problema existenței unui model de frumusețe umană tipic gîndirii populare, așa cum există un „model" de frumusețe tipic clasicismului, romantismului etc., din literatura scrisă. Ideea de *model* ar trebui să ducă din nou cu gîndul la concepția organizării formale, a aspectului exterior, fizic în cazul de față. Cu alte cuvinte, insul ar fi obligat să aleagă dintr-un număr definit de tipuri de frumusețe ceea ce practic este imposibil. Marea varietate de tipuri naturale nu s-ar încadra în cele cîteva scheme artificiale și apriorice și astfel gîndirea individuală ar intra în conflict cu cea a colectivului, în cazul în care s-ar impune un canon rigid al frumuseții. Dacă cititorului *cult* i se poate propune un anume model literar pe care trebuie doar să-l contemple estetic, făcînd deosebire între faptul artistic și realitatea concretă, între idealitatea abstractă și posibilitatea de realizare a idealurilor, membrii colectivităților sătești nu sînt cultivați să facă asemenea disocieri. Creațiile artistice au pentru ei un rol formativ, obișnuindu-i să creadă că plăsmuirile imaginației sînt aievea și că, totodată, au datoria să se conducă după chipul și asemănarea acelor plăsmuiri. De aceea autorii textelor poetice populare nu și-au permis să accentueze liniile de portret cu intenția individualizării.

Ca și în cazul reprezentării mediului geografic și cosmic, simpla invocare a datelor anatomice generale, ochii, fața, părul, statura, sînt suficiente pentru sugerarea ideii de frumusețe. Există două categorii de epitete consacrate pentru indicarea unor asemenea schițe de portret. Unele au funcție cromatică, folosindu-se de obicei culori contrastante, după modelul „Ochii negri, fața albă", cum observa Ovidiu Papadima în *Literatura populară română*.

Arătasem deja că autorii populari operează cu elemente sumare de portret, prin epitete caracterologice ori

Scanned with OKEN Scanner

cromatice distincte. Doar în acest fel poate fi acceptată ideea de *model*, așa cum lasă să se înțeleagă și alți cercetători preocupați de definirea frumosului folcloric uman, Al. Dima, Ovidiu Papadima și N. Argintescu. Aprioric vorbind, epitetele caracterologice impun un *model* în care predomină conduita etică, în vreme ce epitetele cromatice schițează cîteva tipuri de *modele* de portrete fizice. În primul caz problema se lămurește, parțial cel puțin, dacă luăm în discuție substitutele noțiunii de „frumos", frecvente în lirica erotică și, totodată, dacă stabilim relațiile semantice dintre ideea de *frumos* și cea de *urît* [9]. Textul citat deja și care începe cu versul „Omul frumos la făptură" cuprinde un exemplu ilustrativ pentru un anume tip de relații semantice. În mod normal, termenului *frumos* ar trebui să i se opună noțiunea de *urît* sau vreo formulă tropică, imagistică, grupare de versuri etc. avînd același înțeles. Artistul preferă însă un cuvînt din altă ordine logică, „mutălău", cu valoare evident morală. Aceasta susține ideea portretului, funcția lui de *model*, în vreme ce termenul frumos nu ne poate spune nimic, fiind un simplu semn al vocabularului. Totuși apare limpede că *mutălău* este o definire a urîtului și un opozant al frumosului. Sinonimia *mut-urît* pare să fie o relație foarte frecventă în creația erotică :

„Cum nu-i badea mut și prost
Aseară la noi a fost
Și s-o pus pe-un corn de vatră
Și-o șezut ca un stan de piatră.
O șezut și-o dohănit
Și cu mine n-o grăit...
Cît de tare l-am urît" (Ibidem, p. 498)

Într-un asemenea context *teoretic* se naște chiar și o încercare de definire a urîtului, de explicare a genezei sale care nu poate să fie, în concepția populară, decît de natură etică și nu fizică, formală :

„Urîtul din ce-i făcut ?
Din omul care-i tăcut.

Ţipă-o buză peste alta
Şi iaca, urîtu-i gata.
Dragostea din ce se-ncepe ?
Din degete cu inele,
Şi din grumaz cu mărgele,
Şi din buze subţirele“ (Ibidem, p. 32).

Sau alt exemplu, la fel de cunoscut în mediile folclorice :

„Urîtul unde coseşte
Tot plouă şi viscoleşte
Şi de vreme nu-i nădejde.
Dragostea unde adună,
Tot soare-i şi vreme bună,
Poţi strînge fînu' pe lună
Unde şade urîtu'
Se-negreşte pămîntu',
Unde şade dragostea
Înverzeşte pajiştea.
Pe unde trece urîtu
Arde grîul şi pămîntul ;
Pe unde trece frumosul
Creşte grîul şi ovăsul.
De urît te-ai duce-n lume,
Şi de drag ai veni mîine ;
De urît te-ai duce-n ţară,
Şi de drag ai veni iară. (Ibidem, p. 447—448).

De data aceasta *urîtul* constituie subiectul poeziei şi pretinde un termen opozant pentru definire. Ne-am fi aşteptat ca artistul popular să fi invocat cuvîntul *frumos*, dar a preferat un substitut, *dragostea*. Din punctul de vedere al organizării formale, al aspectului fizic, nici acest lucru nu ne spune nimic, deşi alegerea nu este întîmplătoare. Substitutul apare ca un sinonim al frumosului, dar şi al tinereţii.

Seria de substitute folosite cu intenţia de a face precizări caracterologice cuprinde şi alţi termeni. Pentru frumos, cel mai frecvent este *mîndru/mîndra*, apoi *floare*,

Scanned with OKEN Scanner

stea pentru fată, *pui, bade, neică, dor, drag* pentru băiat [10]. În colecția de cîntece a lui Al. Vasiliu, descoperim exemple ca : „Ești voinică fata mea / De ți-e drag mergi să te ia." (Alexandru Vasiliu, Cîntece, urături și bocete de-ale poporului, București, 1909, p. 111), sau : „Cî și eu am avut gloată / și chiar mai voinică fată" (Ibidem, p. 45), unde epitetul adjectival, *voinică*, are rolul semantic de vrednicie, dar și de frumusețe.

De reținut marea varietate de substitute pentru frumos, în vreme ce sinonimele lexicale ale urîtului se reduc de obicei la *tăcut* și la o formă metaforică a acestuia, *negru* :

„Negru, negru-i pămîntul,
Dar mai negru-i urîtul.
De urît mă duc de-acasă,
Dar urîtul nu mă lasă". (Folclor din Moldova, II, loc. cit., p. 507).

Tot la Alexandru Vasiliu întîlnim o legendă interesantă pentru relațiile dintre aceiași termeni, *frumos-urît*, stabilite nu în mod direct, ci pe calea mediată a substitutelor. Titlul ei este *De cînd trăiesc la un loc cei proști cu cei frumoși*, și la prima vedere nu pare să sugereze vreo semnificație specială : „S-o sfătuit odată Dumnezeu și cu Sfîntul Petrea să se ducă în lume și s-aleagă pe oamenii proști de cei frumoși. Vezi, adicatelea, să deie pe cei proști de o parte și pe cei frumoși de-o parte. Mergînd ei prin lume, iaca la o cotitură de drum se întîlnesc c-un om urît, da urît, nu ceva :

— Bună calea, om bun.

— Mulțumesc „mnorvoaste" moșule — zice omul. Da' cine sînteți și unde vă duceți.

— Apoi cine sîntem, sîntem noi ; da' ne ducem să alegem pe oamenii proști (urîți) din cei frumoși.

— Aara, bine faceți, că și mie tare mi-i greu de oamenii urîți.

Auzind Dumnezeu ce lucru de vorbă o vorbit prostul, zice către Sfîntul Petrea :

— Să-i lăsăm, Petre, să trăiască la un loc, așa amestecați. N-ai auzit ce-o zis urîciunea asta ? Te sperii nu-

mai cînd îl vezi, şi te uită că se socoate frumos şi-i dă că şi lui i-i greu de oamenii urîţi. D-apoi cei frumoşi, ce să mai zică ? !

Şi de atunci trăiesc la un loc cei proşti cu cei frumoşi". (Alexandru Vasiliu, *Poveşti şi Legende*, Bucureşti, Cultura Naţională, 1927, p. 247). De observat aici nesiguranţa între concepţie şi termenii estetici. Pe de o parte se pare că povestitorul a avut în vedere aspectul fizic al personajului, şi nu cel moral. Pe de alta, şi acest lucru interesează în discuţia noastră, noţiunii de frumos i se propun doi termeni opozanţi : *urît* (în sens fizic) şi *prost* (în sens moral), ceea ce ar însemna că sînt echivalenţi ca valoare pentru că în cursul naraţiunii se substituie unul pe altul. Ar părea o eroare de logică, sinonimia între un portret fizic şi altul etic fiind posibilă doar pe plan metaforic. Nesiguranţa de termeni se naşte întrucît conceptele fundamentale *frumosul-urîtul* cuprind fiecare în parte sfere semantice extrem de largi, comparabile cu sferele semantice de asemenea opozante, *bine-rău*. De aceea epitetele cu valoare negativă definesc din punct de vedere estetic *urîtul*, iar cele cu valoare pozitivă sînt destinate să concretizeze *frumosul*, respectiv *binele*. Mergînd mai departe, deducem că seria estetică *frumos-urît* este sinonimă cu seria estetică *bine-rău*.

2. GRAŢIOSUL

Înţelegerea misterului feminin constituie şi pentru lirica folclorică una dintre temele cele mai frecvente. Ca principiu poetic, se crede că frumosul poate avea origine înaltă. Asociindu-l cu sentimentul erotic, artistul popular spune în forma aprigă a blestemului : „Cine strică dragostea / Dumnezeu să nu i-o dea". Dar cînd femeia tînără se face mesagera frumosului, judecata omului devine păgînă. Lui i se pare că farmecele femeii sînt rezultatul unei ordini nefireşti, întrucît provoacă suferinţă. Ideea ţine de domeniul naivului, dar nu diferă de aceea a poeţilor culţi care cad adesea în disperare.

Scanned with OKEN Scanner

Perspectiva este doar răsturnată. Dante găsește o explicație divină, iar opera sa nu are alt pretext decît s-o justifice. Explicații a căutat și artistul popular : „Frunzuliță trei spanace, / Fă-mă Doamne, ce m-oi face, / Fă-mă, Doamne, curcubeu, / Să mă sui la Dumnezeu. / Și să mă sui sîmbăta, / Să cobor duminica, / Ca să-mi văd pe mîndra mea, /Cum o bate maică-sa / Cu fire de busuioc, / Peste subțirel mijloc. / / Frunză verde trei spanace, / Fă-mă, Doamne, ce m-oi face, / Fă-mă Doamne-un porumbel, / Să mă sui în sus la cer, / Să mă uit în Cîmpina, / Să-mi văd pe puicuța mea, / Cum o bate maică-sa, / Peste ochi, peste sprîncene / C-un mănunchel de smicele, / Peste subțirel mijloc, / C-o stelbă de busuioc“ [11].

Referințele la personajele mitice ar putea să contrazică, la prima vedere, afirmațiile noastre despre originea particulară a „grațiosului“ în viziunea populară. Dar ne putem convinge că este vorba de date convenționale, necesare pentru constituirea discursului. Anumite noțiuni și-au pierdut momentan sensurile originare. Poetul se roagă de Domnul (?) să-i permită să ajungă la Dumnezeu pentru a vedea ce se întîmplă la Cîmpina ; timpul material și-a schimbat calitatea. „Scena“ de la Cîmpina s-a petrecut cu ani în urmă, la nașterea fetei, dar este dată ca prezentă, cînd ea a crescut mare, devenind un mesager al lui Eros. Artistului nu-i pasă de asemenea inadvertențe. Mai precis, nu le recunoaște pentru că se exprimă într-un limbaj nou, constituit după o schemă proprie, aceea a discursului poetic care își asigură dreptul să desființeze individualitatea unor cuvinte în favoarea altora. Pe el nu-l interesează raporturile mitice pentru restabilirea funcției personajelor, nici raporturile gramaticale în privința tipurilor verbale, ci revelarea unui ritual de importanță capitală din punctul de vedere al vieții erotice, care subordonează orice experiență posibilă : nașterea ritualică a fetei. Ea a avut, desigur, și o altă naștere, naturală ; importantă, reală și prezentă este însă cea de-a doua, prin farmece, în urma căreia fata și-a însușit virtuțile amăgitoare ale zeiței Venus. Această „facere“ nu mai este opera divinității, ci a vrăjitorului, complice al diavolului. Nu întîmplător se

spune despre o fată frumoasă că „sucește" mințile băieților, e „dată dracului", sau că dragostea e păcat, lucru diavolesc etc. Evocată în arta „cultă", femeia inspirată de Venus face grații, cea din folclor face farmece, vrăji. Așa trebuie înțelese textele lirice de tipul : „Mîndro ochișorii tăi / Ca vișina din ultoi. / Cînd ți-i sui, cînd ți-i cobori, / Din picioare mă dobori. / Cînd ți-i sui, cînd ți-i abați, / De la inimă mă gați" ; „De n-ar fi ochi și sprîncene, / N-ar mai fi păcate grele, / Dar ochi și sprîncene sînt, / Și păcate pe pămînt. / Ochii și sprîncenele, / Ele fac păcatele" ; Trage mîndra cu geana / Să se legene iarba. / Trage mîndra cu ochiu / Să se legene codru", Cîntă cucul și rotește / Ca mîndra cînd se gătește, / Și-și resfiră penele, / Ca mîndra sprîncenele" ; „Copiliță de pe șes, / Te-o iubit badea pe mers ; / Că ți-e mersul legănat, / Cu dragoste mestecat" [12].

Din punctul de vedere al statutului grațiosului, așa cum îl concepe arta *cultă*, este îndeplinită totodată condiția lui fundamentală și anume mișcarea discretă, subtilă, firească, spontantă, atribute pretinse de un teoretician sever ca Schiller. Este o cerință justificată nu numai de înfățișarea naturală, armonioasă a fetei, dar și de vîrstă, precum și de credința în efectele practicilor magice.

Astfel, categoria *grațiosului* se supune, în concepția populară, unui sistem de principii estetice, sociologice, etnografice. În anumite situații, vîrsta nu ține seama de criteriul frumosului. Esteticul se vede obligat să-și recunoască rolul său convențional. În arta *cultă*, regimul grațiosului este mult mai sever. Ridicolul pîndește permanent. O fată sau o femeie în vîrstă pot oricînd da dovadă de imprudență dacă încearcă să mimeze grația. În folclor, există o anumită îngăduință dictată de disciplina colectivului. Măritișul fiind o probă de inițiere de importanță familială, dar întîi de toate socială, impune ca normă un comportament unic, indiferent dacă fata este urîtă sau frumoasă, potrivit ideii general acceptate că orice mireasă trebuie să placă. Ne aflăm însă într-un caz limită. În afara acestui moment, esteticul, fără a renunța total la compromisuri, dictate de anumite convenințe, reintră, totuși, în drepturile lui firești.

Specialiştii sînt de acord (O. Bihalji-Merin, Štefan Tkáč, Modest Morariu, Nehojša Tomaševič etc.), că arta naivă contemporană are baze folclorice, ceea ce ne permite să vorbim de tradiţie în existenţa acestui mod tipic de reprezentare şi, totodată, de stiluri naţionale. Ea constituie însă un fenomen recent şi aparţine în general amatorilor. De aceea s-ar părea că trebuie încadrată între arta *populară* şi cea *cultă*. Sinonimia primitiv-naiv nu ni se pare convingătoare. Aceste concepte sînt doar înrudite, însă nu confundabile.[13] Autenticul şi *mai* elementarul nu sînt atribute proprii numai artei naive. Înţelegem, astfel, de ce Rousseau — Vameşul, invocat de unii ca precursor, se impune ca autoritate asemenea oricărui autor *cult*, în vreme ce un oarecare *pictor de duminică* din Dalmaţia ori din Bucureşti (van Generalič, Franjo Mraj, Maria Bălan, Ana Onciu, Ion Niţă Nicodim) se bucură de glorie efemeră doar cînd este descoperit de criticii de artă şi invitat să participe la expoziţii, tocmai pentru că nu-şi face o profesie din arta sa. El trăieşte în cvasianonimat, iar dacă astăzi nu ar exista mijloace moderne de popularizare, anonimatul ar fi total.

Nesiguranţa situării exacte a artei naive contemporane în seria tradiţiei sau a culturii artistice moderne duce la unele confuzii în aprecierea ei fenomenologică. Francezul Anatole Jakovsky, considerat unul dintre cei mai autorizaţi teoreticieni (şi ale cărui păreri ni le însuşim în mare parte), consideră că arta naivă se naşte, de regulă, acolo unde a dispărut creaţia orală tradiţională. Aceasta ar însemna şi o fixare de poziţie. Arta naivă nu este numai un fenomen contemporan, dar e *similară* ca motivaţie şi funcţie cu toate celelalte curente moderne. „Artistul naiv face figură de bun sălbatec, aşa cum e invocat tradiţional în cultura Europei, iscat paradoxal în vacarmul absurd al cetăţii".[14] Arta naivă a apărut ca o necesitate a exprimării în limbaj plastic, asemenea suprarealismului, fauvismului etc., individualizîndu-se stilistic prin modul propriu de a redescoperi simplitatea şi primitivitatea viziuniii formelor. În acest caz

nu mai sîntem atît de siguri, cum se afirmă în unele articole de specialitate, că preferința pentru culorile vii s-ar datora tradiției populare, întrucît procedeul este comun și altor forme contemporane de limbajul plastic.

Dacă admitem ideea că arta naivă este condiționată de dispariția folclorului, înseamnă că Anatole Jakovsky nu a avut în vedere prelungirea în timp a uneia și aceleiași experiențe artistice, ci o discontinuitate. Punînd astfel problema, sîntem în măsură să ne explicăm nu numai înrudirea dintre arta naivă contemporană și caracterul așa zis naiv al folclorului, dar și diferențele dintre ele, cu alte cuvinte să intrăm în miezul problemei. Arta naivă nu s-a produs după legile mutației. Ea constituie un fenomen de configurare, însușindu-și elemente dintr-un domeniu familiar, cel mult, dar nu organic, elemente tratate ca materie primă. Asemănarea este de ordin formal, privind tehnica reprezentării, adică tratarea spațiului, acceptarea unor stîngăcii în execuția desenului, a proporțiilor nefirești, a culorilor voit păstoase, neadecvate uneori modelului, și crude. Existența acestora, concepută ca reprezentare sintetică, creează impresia de familiaritate melancolică, de înduioșare, de dorință pentru glume nevinovate făcute unor prieteni de album, sau senzația de realitate fragilă văzută prin sticla subțire a unui geam, cu ochii mirați ai primei vîrste.

În momentul în care ne propunem să surprindem itinerarul secret, parcurs de artistul popular, pe de o parte, și de naivul contemporan, pe de alta, pentru fixarea imaginilor poetice, ne dăm seama de deosebirile substanțiale, de fond, dintre aceștia. Totodată, ne putem întreba dacă imaginile pe care le numim îndeobște naive, din domeniul folclorului, țin de procedeul reprezentării și atîta tot, ca în cazul artei naive contemporane, sau prezintă un interes mai larg înscriindu-se în sfera categorialului. Avem dreptul, deci, prin comparație, să vorbim de categoria naivului ca realitate a creației tradiționale? „Un artist naiv nu se definește ca atare prin apartenența sa la un mediu numit ci, precum spuneam, printr-o calitate de ordin spiritual. Mediul, firește, imprimă și el o nuanță specifică în această calitate". [15]

Arta naivă este o chestiune de tehnică. Artistul ajunge să configureze o viziune poetică proprie, pornind de la exerciţiu, deci din exterior. El îşi impune în mod conştient să realizeze un stil şi ştie că există şi alte modalităţi tehnice de tratare a obiectului poetic. Convins de caracterul convenţional al travaliului, întrucît face parte dintr-o serie deopotrivă legitimă, el se poate detaşa, tehnic vorbind, de obiectul poetic, făcîndu-l susceptibil de interpretări pe care artistul popular nu le-ar fi înţeles şi nici acceptat. Un asemenea exemplu îl constituie atitudinea ironică faţă de obiecte, ceea ce i-a făcut pe unii comentatori să recunoască schiţarea unui stil. *Pictorul de duminică*, cum este numit adesea artistul naiv, inversează raporturile şi proporţiile dintre lucrări cu falsă seriozitate, bine calculată, dovedind un anume rafinament care nu-l preocupa pe artistul popular. În loc să fie însuşită ca model tehnica tradiţională, se ajunge la parodie, prin denunţarea mecanismului formal al acesteia. Procedeele de invenţie duc nu la inventarea unui context, pentru creaţiile *naivului de duminică*, cum ne-am fi aşteptat, ci la un fals context (dacă ar fi privit din punctul de vedere al folclorului), ceea ce nu exclude ideea de unitate structurală a operei. S-a ajuns la această situaţie din cauză că *arta populară* a fost privită din afară, de pe poziţia omului care face parte din alt domeniu cultural. Faptul pare la fel de vizibil şi la Ion Gheorghe. În *Mai mult ca plînsul*, el a tradus în limbaj contemporan diverse imagini poetice ale icoanelor pe sticlă, respectînd cu prefăcută intenţie o anume alură baladescă în structura poemelor. Desprinse de semnificaţiile originare, imaginile respective, implicate în alte serii logice, au devenit pretexte umoristice de bună calitate, astfel încît poemele din *Mai mult ca plînsul* pot fi considerate unele dintre cele mai izbutite parodii din literatura română.

Artistul popular nu porneşte de la tehnică în elaborarea imaginarului, ci din interiorul unui sistem de viaţă în care se găseşte cuprins cu toată fiinţa. Nefiind spectator, adesea el nu are conştiinţa că face artă. Cu atît mai mult nu poate fi vorba de posibilitatea existenţei mai multor tipuri de reprezentare. Pentru el există unul

Scanned with OKEN Scanner

singur, confundat cu viața însăși. Uneori reprezentările au o semnificație diferită de întîmplările concrete. De aceea, tehnica inversării raporturilor și proporțiilor obiectelor nu este o gratuitate, ci corespunde, în concepția artistului, unei situații reale doar în mod fabulistic. Naivul cultivă intenționat imperfecțiunea desenului, vizînd tocmai pe această cale efecte poetice, eventual comice, artistul popular nu-și propune să fie un bun desenator ; în vreme ce naivul trezește interes, de pildă, prin registrul cromatic, dincoace culorile sînt accesorii, deși din punctul de vedere al gîndirii culte avem dreptul să le tratăm altfel. Important este ceea ce reprezintă imaginea. În funcție de anumite situații date, autorul își permite să modifice legile realului pentru că subiectivitatea sa este copleșită de un adevăr de a cărui importanță primordială trebuie să convingă. El știe că, în mod normal, capul nu poate fi mai mare decît corpul și nici mîna nu poate ajunge pînă la lună, dar în funcție de anumite împrejurări această situație anormală trebuie admisă poetic sau mitic. Imaginile sînt coduri care pot fi descifrate. Din multitudinea de forme aflate într-o dezordine savantă pe o frescă, omul arhaic înțelege că un ins reprezentat cu capul mare, disproporționat, simbolizează înțelepciune, pe cînd altul, uriaș la trup, înseamnă forță fizică. Nu mai interesează dacă personajele sînt veridic desenate, ci dacă sînt explicate poetic și destinate să releve un adevăr. Uneori formele pot fi reduse la un element organic reprezentativ prin funcția sa, oferindu-se ca limbaj ermetic, pentru neinițiați fiind necesare chei explicative.

Reduse la caracteristic și la simbolic, formele pot fi transpuse într-un spațiu bidimensional. Tipică pentru gîndirea populară ni se pare desființarea timpului și a spațiului. În basme, de pildă, omul știe să comprime anii, să inventeze artificii pentru străbaterea distanțelor ; în icoanele pe sticlă se dă impresia că cerul poate fi atins cu mîna ; în cadrul obiceiurilor de iarnă, Anul Nou apare tînăr la 1 ianuarie, iar după 365 de zile devine moșneag etc. Această înghesuială de obiecte, de desființare a abstracțiilor ține un singur centru, omul, pentru că artistul vrea să aibă sub observație directă datele lumii concrete. Este un mod de a trăi la prezent.

Scanned with OKEN Scanner

De vreme ce obiectele lumii înconjurătoare sînt concepute ca existînd într-o mare familie, spațiul și timpul putînd fi anulate, înseamnă că reprezentarea lor nu pune probleme de compoziție. Nu e nevoie de a treia dimensiune în pictură, căci, indiferent de varietatea formelor, ele încap foarte bine în ordine plană. Un alt spațiu vizibil nu este funcțional pentru gîndirea populară. În schimb, spațiul bidimensional creează o serie întreagă de apropieri, de familiarisme, de posibilități de transformare a formelor, ordinea artistică fiind determinată, în ultimă instanță, de o severă disciplină teoretică asupra vieții. Așa se și justifică naivul printre categoriile esteticii folclorice. Fiind implicat în întregul sistem de gîndire arhaică și coexistînd adesea sau punînd cel puțin în evidență și alte forme de reprezentare care constituie în mare parte fondul tradiției, fantasticul, monstruosul, stilizarea, cromatismul, miticul etc., naivul poate fi considerat totodată o trăsătură stilistică dominantă a unei culturi. De la basm la cîntec liric, de la frescă murală la datină, el este omniprezent. A persista în prejudecata că aparține copilărescului, pitorescului, simpaticului și atîta tot, cum credeau chiar și patruzecioptiști, este o eroare. El există într-un organism. Din acest punct de vedere avem datoria să-l tratăm cu seriozitate științifică descoperindu-i justificarea logică, așa cum au făcut-o și oamenii tradiției, inventatori ai realității, nu și ai termenului care nu le aparține. Pe de altă parte, avem libertatea să-i suportăm consecințele poetice cum se cuvine. Dar indiferent de valoarea pe care i-o recunoaștem, și numai noi sîntem răspunzători de aceasta, faptul că naivul contribuie la definirea unui sistem de gîndire ne asigură de importanța lui etnologică și, implicit, estetică.

4. SUBLIMUL

Din punctul de vedere al esteticii folclorice se pune întrebarea în ce măsură gîndirea artistică populară se situează în perspectiva sublimului, adică a unei viziuni

Scanned with OKEN Scanner

grandioase şi dinamice, în care reprezentarea poetică individualizată, în formă simbolică, cu funcţie semnificantă, se înscrie între coordonatele idealului. Dacă ne bazăm numai pe conceptul perfecţiunii începem să ne îndoim de existenţa sublimului în cadrul creaţiei tradiţionale. Vom descoperi cîntece lirice, în special doine, în care organizarea formală (ritmul, rima, fondul imagistic) ne va produce maxima satisfacţie estetică, dar ni se va părea dificilă încadrarea unui text de şase ori de opt versuri în categoria sublimului. Basmele pot fi narate într-o limbă autentică şi fermecătoare, dar oricît de înzestrat ar fi artistul anonim, tot îi scapă formulări improprii.

Restricţiile pot proveni din interpretarea simplistă a unor texte kantiene ori schilleriene. Profesorul din Königsberg afirmă că sublimul are un caracter subiectiv, deci nu s-ar găsi în natură sau în artă, ci în conştiinţa omului cultivat. Eul nostru recunoaşte superioritatea forţelor brutale ale naturii, dar se poate revanşa într-un mod propriu asupra acestora : „Prin urmare, sublimul nu e cuprins în nici un obiect al naturii; ci numai în mintea noastră, întrucît putem avea conştiinţa că sîntem superiori naturii din noi şi prin asta şi naturii în afară de noi (întrucît ne influenţează). Tot ce deşteaptă în noi acest sentiment, şi puterea care provoacă forţele noastre este de acest fel, se numeşte (deşi în mod impropriu) sublim. Şi numai sub presupoziţia acestei idei în noi şi în raportare la ea, sîntem în stare să ajungem la ideea sublimităţii acelei fiinţe, care nu numai prin puterea sa ce-o dovedeşte în natură produce în noi respect adînc, ci încă mai mult prin facultatea ce e pusă în noi de a judeca această putere fără frică şi de a gîndi menirea noastră ca fiind mai presus de ea". [16]

Sublimul pare, în ultimă instanţă, o chestiune de etică. Kant şi-a făcut un merit din a demonstra că omul este invincibil pe planul moralei. Ideea revenea adesea la spiritele geniale ale Germaniei de atunci şi este suficient să ne gîndim la contemporanii mai tineri ai filozofului, Schiller şi Beethoven. La Kant există ideea compromisului între natura ameninţătoare şi legea morală, care îl înalţă pe om.

Scanned with OKEN Scanner

Folclorul însă nu cunoaşte asemenea compromisuri subtilizate. În basme, în colinde păgîne ori în cîntece fantastice, artistul îşi imaginează conflictele violente cu mediul înconjurător pe care le rezolvă permanent în favoarea sa. Omul nu se împacă cu ideea necunoscutului ori a prezenţei unor fenomene care i-ar ameninţa existenţa fizică. Simpla iluzionare în legătură cu superioritatea morală nu-l linişteşte. De aceea, zmeul, balaurul, dulful de mare, simboluri ale unor fenomene ostile, sînt efectiv învinşi în urma unor întîmplări date ca reale. Gîndirea îndătinată refuză convenienţele în asemenea situaţii, tocmai pentru a face credibilă aventura eroică. Volkelt vorbeşte, în asemenea împrejurări, despre tragicul neevoluat, „cu întorsătură fericită". [17] Făt-Frumos iese invariabil învingător. Formula introductivă „a fost odată ca niciodată" nu instituţionalizează o născocire, ci un *adevăr*. Din acest punct de vedere, basmul se aseamănă cu legenda şi se dezvoltă împotriva superstiţiei. Topografia satului ar fi astfel rezumată din punctul de vedere al basmului, al colindului ori al cîntecului epic : în vechime, pădurea a fost fermecată, dar Făt-Frumos a ucis monstrul care o stăpînea ; fîntîna adăpostea un balaur care a avut aceeaşi soartă ; în apa adîncă a rîului se ascundea Vidrosul, iar Muntele din apropiere era domeniul Cerbului. Toate aceste locuri au fost preluate de om în urma unor întîmplări care au avut loc în trecutul îndepărtat. Aventura eroică plasată în trecut, sub semnul lui „a fost odată" capătă un caracter senzaţional şi neobişnuit, fixînd un început de lume. De atunci nu mai sînt, ni s-ar spune, balauri, zmei, căpcăuni, cu alte cuvinte, forţele oarbe ale naturii au fost învinse. Omul poate trăi în pace, pădurea, muntele, vîntul, marea nu mai reprezintă nici un pericol. Ele sînt acceptate numai în ipostazele ideale ale comuniunii omului cu natura : cerul înstelat, muntele răsunînd de turmele de oi şi de cîntecele ciobanilor, pădurea însufleţită de cîntecele păsărilor, cîmpul cu flori etc. S-a produs, în fond, o mare modificare de perspectivă.

Problema reprezentării ideilor religioase, abordată de Kant şi apoi de Schiller, prilejuieşte încă o restricţie în

interpretarea sublimului din punctul de vedere al esteticii folclorice : „Împotriva acestei deslegări a conceptului sublimului, precizează autorul *Criticilor*, întrucît sublimul e atribuit puterii, pare a se spune : că noi obișnuim a ne reprezenta că Dumnezeu se înfățișează în vifor, furtună, cutremur de pămînt etc., în mînie totodată și în măreția sa ; iar închipuirea unei superiorități a minții noastre asupra efectelor și, pe cît se pare, chiar asupra intențiilor unei astfel de puteri ar fi nebunie și profanare totodată. Aici nu sentimentul sublimității naturii noastre proprii, ci dimpotrivă supunerea, resemnarea și sentimentul neputinței noastre desăvîrșite pare a fi dispoziția sufletească ce se potrivește pentru apariția unui atare obiect, și care de obicei e și legată de ideea lui cu prilejul unor fenomene naturale de acest fel. În religie, în general, prosternarea, adorarea cu capul plecat, cu gesturi și vorbe de căință și pline de frică, pare a fi singura purtare cuviincioasă în prezența zeității, purtare pe care cele mai multe popoare au adoptat-o și o observă încă". [18] Și mai departe : „Numai în acest fel se deosebește în interior religia de superstiție. Aceasta din urmă nu sădește în suflet venerație pentru sublim, ci frică și teamă de ființa prea puternică, voinței căreia omul îngrozit se vede supus fără a o respecta totuși". [19]

Într-adevăr, religia înseamnă supunere (Marx). Kant lasă să se înțeleagă că e vorba nu de supunere oarbă, ci de una iluminată. Omul acceptă de bună voie ocrotirea divinității, fiind conștient de necesitatea și de binefacerile ei. Autorul separă în mod convingător sentimentul religios autentic de credințele superstițioase și descrie raporturile cu ființa divină în sensul scolasticii medievale. Nu mai puțin adevărat este că o mare parte a artei *culte* din Evul mediu, Renaștere și chiar din timpuri mai noi, fie că este vorba de pictură, muzică ori de poezie, a suferit înrîurirea unei asemenea concepții mistice. Dar situația nu s-a repetat în cazul creației folclorice decît într-o măsură vagă și cu puține excepții. Poate fi citată doar arta icoanelor pe lemn, sticlă ori frescele bisericești, unde reprezentările religioase și laice coexistă, conducînd adesea la desacralizare (Lukács). În schimb, colindele se înscriu în altă categorie. Ele fac parte din

sfera sublimului, dar nu pentru că relația afectivă ar fi de supușenie, ci de perspectivă, așa cum vom încerca să demonstrăm mai departe : gîndirea populară concepe raporturile cu divinitatea într-o manieră oarecum comercializată. În colindele creștine, sentimentul de adora'ie apare sub formă imnică, aparent dezinteresată, ca o uimire și iluminare mistică, iar practicile cotidiene ori duminicale patronate de biserică sînt dominate de ideea de datorie. Omul face pomeniri sau urmărește conștiincios slujbele religioase, pentru că vrea să se asigure de pacea sufletească și de drumul raiului. Cît privește colindele păgîne și laice ori orațiile agrare, acestea constituie prilejuri ceremonioase prin care omul tratează cu divinitatea (Crăciunul, Sfîntul Vasile, Caloianul) normalizarea vieții familiale și obștești, cerînd vite, grîne, progenitură, sănătate, ploaie etc., în schimbul executării unor ritualuri ori sacrificii materiale. De aici pînă la magie, descîntece, farmece și chiar superstiții distanța este minimă. Dar aceste practici își au origini foarte îndepărtate în neolitic, cînd vegecultura și cerealicultura erau secondate de obiceiuri ale războinicilor și vînătorilor. Potrivit acestora din urmă, ne spune Eliade, „responsabilitatea masacrului este atribuită *altuia*, unui străin. Să-l înțelegem pe vînător : el se teme de răzbunarea animalului ucis (mai exact, de sufletul său), sau se justifică față de stăpînul animalelor". [20]

Trebuie amintit că Gusev, care a studiat categoriile artei populare din perspectiva luptei de clasă și s-a inspirat din lucrările teoretice ale lui Borev *(Sistemul categoriilor estetice)*, crede că sublimul din creațiile străvechi este o valoare inconsistentă și perisabilă datorită elementului religios pe care și-l încorporează. Mai mult decît atît : „Sublimul în acest stadiu este lipsit de trăsăturile frumosului și se asociază cu reprezentarea de spaimă și uneori de urît, care, cu toate acestea, nu provoacă repulsie" [21]

Autorul sovietic, tratînd problema într-un mod hotărît antikantian, are perfectă dreptate să privească cu suspiciune elementele nespecifice, de spaimă și supunere, dar în felul acesta el nu vorbește de sublim în general, care vizează eticul în totalitate, ci de un anume aspect al

eroicului. Spun un anume aspect, întrucît sublimul și chiar tragicul sînt prin excelență forme de manifestare ale eroicului. Moartea mioritică, implicînd credința în existență, constituie un exemplu. Gusev se referă la sublimul (-eroic) de un anume tip, și anume al maselor populare care au devenit conștiente de rolul lor istoric. De aceea folclorul muncitoresc, contemporan, i se pare superior, ca valoare estetică, producțiilor din perioada feudală, datorită ideologiei politice *avansate*.

Acest criteriu istoric (bazat pe dialectica frumos/urît, respectiv exploatat/exploatator, erou pozitiv/erou negativ), ni se pare foarte sigur în evaluarea operelor de artă, însă nu este la fel de eficient pentru toate categoriile folclorului. Multe dintre ele, ca *Miorița*, *Meșterul Manole*, basmul *Tinerețe fără bătrînețe*, trebuie judecate mai nuanțat și în baza altor criterii ce privesc calitatea general umanului. Păstorul mioritic este (nu un ins ori reprezentantul breslei, ci) un simbol al eroicului. Într-un moment de grea cumpănă sufletească și-a pus problema filozofică a morții, dîndu-i o dezlegare în favoarea postexistenței. Din acest punct de vedere, eroismul gîndirii nu este cu nimic mai prejos decît eroismul faptei. Din contra. Balada a creat mulți eroi de acțiune războinică. Toți și-au înfruntat destinul gîndind și făcînd. Unul singur, păstorul mioritic, a făcut-o numai gîndind. A dorit, parcă, să arate, în consens cu întreaga paremiologie autohtonă, că gîndul este mai înalt, mai general uman și mai filozofic decît fapta. Este postularea lui *dincolo* despre care vorbește Gabriel Luceanu, ca „principiu conștient nemuritor". [22]

Problematică ni se pare definirea sublimului pe tărîmul artei populare din alt punct de vedere, și anume atunci cînd invocăm ideea de indeterminare, criteriu fundamental după părerea majorității cercetătorilor de la Kant încoace. Filozoful german o spune limpede și noi ne-am însușit parțial părerea sa în discuțiile de pînă acum : „Dar între frumos și sublim există și importante deosebiri foarte lămurite. Frumosul în natură se raportează la forma obiectului care stă în mărginire ; sublimul, dimpotrivă, se găsește și într-un obiect lipsit de formă, dacă cu el, sau prin mijlocirea sa, se reprezintă nemăr-

ginire, adăugîndu-i-se ,totuşi ,acesteia, prin cugetare, totalitatea. În acest fel, frumosul pare a fi considerat ca reprezentare a unui concept nedeterminat al intelectului, sublimul însă ca cea a unui concept nedeterminat al raţiunii. Prin urmare, în cazul dintîi, plăcerea e unită cu reprezentarea calităţii, în al doilea însă cu cea a cantităţii". [23]

Dacă am opera cu conceptul indeterminatului, aşa cum este teoretizat de clasicii esteticii, am constata că gîndirii populare îi lipseşte categoria sublimului. Pentru a evita o asemenea eroare ar trebui să aducem unele precizări. Omul tradiţional nu se împacă cu ideea existenţei necunoscutului, a haosului, a întinderii infinitului. Peste tot încearcă să descopere forme şi sensuri, creîndu-şi iluzia dominării fenomenelor. El nu reuşeşte în mod real să le cuprindă sub imperiul unui concept general, întrucît modul arhaic de gîndire, bazat pe empirie, este prin excelenţă aprehensiv şi nu comprehensiv. De aceea efortul generalizărilor se concretizează în sentinţe de tipul : „Cînd albinele dau năvală la urdiniş, e semn că în scurt timp are să ploaie" ; „Se zice că dacă iarna nu viscoleşte, în vara viitoare pîinea nu va rodi mult", sau proverbe : „Apa trece pietrele rămîn", toate izvorîte nu din activitatea intelectuală a unui individ, ci din experienţa practică a unui grup etnic aflat în serie istorică. Astfel, atunci cînd ne aşteptăm la o demonstraţie raţională despre naşterea omului ,să spunem, ori despre un eveniment istoric în legătură cu care strămoşii noştri pretindeau că erau cunoscători, descoperim improvizaţii fanteziste. Sincretismul formelor spirituale a făcut ca între faptul obişnuit şi neobişnuit, între real şi ficţiune să nu existe limite precise, cum spune L. Lévy-Bruhl : „De vreme ce lucrurile văzute în vise sînt reale, actele comise în vis antrenează responsabilitatea autorilor lor, şi li se poate cere socoteală". [24] Este vorba de caracterul predictabil al visului, dar şi de faptul că visul, viaţa şi moartea apar înrudite şi chiar consubstanţiale în creaţiile poetice şi în proverbele româneşti, parte citate deja în alt capitol.

Între „*va fi*", perspectiva omului modern, şi „*a fost*", modul propriu de gîndire al celui tradiţional, există o

deosebire care nu poate fi neglijată în discuțiile despre sublim. Unul gîndește în sens înnoitor, celălalt rămîne la forme moștenite, însușindu-și modele prestabilite din motive de conservare. *„Va fi"* și *„a fost"* explică totodată dimensiunea sublimului, structurată diferit în sfera celor două moduri de gîndire : caracterul plenar, consistent al neobișnuitului, indeterminării, idealului pentru omul cult, și inconsistent, contradictoriu, pentru celălalt. Și într-un caz și în altul, legile constituirii imaginarului sînt similare, dar difuzarea lor diferă ca între plus infinit și minus infinit. De pildă, artistul popular nu separă cu exactitate timpurile, prezentul și trecutul, ceea ce constituie o particularitate a gîndirii sale. În schimb, separă cu grijă maximă faptele sale prezente de cele ale strămoșilor. Primele i se par de neluat în seamă, iar atunci cînd sînt transfigurate artistic, respectă modelele realului. Celelalte țin de domeniul unicatului, ale modelului, ale lui *„a fost odată"*, ale neobișnuitului, ale senzaționalului. De aceea, în prezentarea lor, artistul se conduce după alte modele, concepute în perspectiva monumentalului și eroicului. Astfel, trecutul dă sens sublimului din creația folclorică, pe cînd în creația cultă el se diminuează în favoarea viitorului. În ambele cazuri este o chestiune de ideal și de viziune, devansînd considerabil gîndirea comună.

Unele aspecte constitutive ale categorialului comportă discuții speciale, dînd impresia că se refuză, prin paradoxul lor, încadrării în definițiile devenite clasice de la Kant încoace : conceptul aparent determinat al indeterminatului, bazat pe reprezentarea metonimică a generalului ; a neobișnuitului care dă impresia obișnuitului, dar care ascultă, de fapt, de legile proprii fantasticului. Altele sînt similare sublimului propriu gîndirii culte : *eroicul* și *monumentalul*. Asemenea tipologie pare, totuși, neconvingătoare fiind, ca orice clasificare, rigidă, categorică, simplificatoare. Ea obligă realitatea sublimului, a cărei dimensiune este greu de stabilit, să se încadreze în compartimente distincte. O acceptăm, însă, cu convingerea că pe de o parte eroicul și monumentalul sînt consubstanțiale, iar, pe de altă parte, pentru că există o

Scanned with OKEN Scanner

serie de alte aspecte ale sublimului care scapă oricărei clasificări. Din punctul de vedere al creației folclorice și al gîndirii tradiționale, relevabil ni se pare ,alături de *eroic și monumental*, și un alt aspect al sublimului, *fastuosul*, determinat de situații speciale din viața individului ori a colectivului.

A. FASTUOSUL

Fastuosul pare să contrazică eroicul. Sentimentul de admirație nu se produce prin plasarea în vechime a imaginilor monumentalizate, ci prin transferarea unor momente distincte din viața omului, concrete și prezente, pe planul idealului, fără ca impresia timpului să fie alterată. Este vorba de prilejurile festive din timpul anului, mai ales de sărbătorile de iarnă, și apoi de momentul unic al căsătoriei. În primul caz, omul încearcă un sentiment religios în fața divinităților ocrotitoare, stăpîne ale naturii. Dar sentimentul religios, cu unele excepții privind nașterea lui Isus Christos, reprezentată în cîntece de stea, este destul de impur pentru că la bază nu stă cucernicia nețărmurită (Immanuel Kant), ci intenția de a cîștiga bunăvoința divinității, pentru asigurarea vieții tihnite și îmbelșugate a gospodarului și a comunității. Kant ar susține că tocmai această impuritate a sentimentului face ca judecata de gust să nu poată fi raportată nici la frumos, nici la sublim. În realitate, se produce substituirea unei valori prin alta, idealul religios fiind înlocuit cu idealul familial și, în cele din urmă, social. De aceea sentimentul religios și reprezentările de acest fel devin mijloace și nu scopuri.

În al doilea caz, al festivităților prilejuite de mariaj, omul se dorește în ipostaza de cetățean ideal. De data aceasta prototipul este împăratul viteaz, înțelept și drept, așa cum apare în colindele de fecior sau în orațiile de nuntă. Tipul de reprezentare, atît pentru festivitățile de început de an, cît și pentru cele laice, de nuntă, se realizează prin alegorie, stabilindu-se relații de asemănare

Scanned with OKEN Scanner

între planul concret, dar sustras cotidianului și obișnuitului, și ipostaza sa imaginabilă pe planul idealului ori al mitului. Tendința de idealizare, ca o lege specifică a tradiției, este recunoscută și de Gusev cînd se ocupă de eroul bîlinelor. „Poetizînd munca plugarului voinic, spune din nou Gusev, bîlina este *infidelă* verosimilității vieții. Se poate oare închipui în realitate un plug de argint și aur, iar pe țăranul însuși, în urma plugului, într-o încălțăminte așa de fastuoasă — în cisme cu vîrf ascuțit din safian verde, cu toc înalt, în caftan de catifea neagră, cu pălărie de puf. Dacă ar apărea pe cîmp într-o astfel de costumație și ar merge în urma plugului, ar fi luat în rîs. Dar nici pe interpret, nici pe ascultători nu-i incomodează acest fapt, dimpotrivă, chiar o astfel de caracteristică *înflorită*, care îl singularizează pe erou, pe fondul reprezentărilor cotidiene, despre arat, creează o figură idealizată a voinicului plugar.

Și atunci cînd în folclor se creează figurile ritualurilor de nuntă — ale *cneazului*, ale oaspeților *(boieri)* sau ale prinților *(tarevici)* și prințeselor, regilor, acest lucru are loc nu pentru că figurile respective apăreau în mediul aristocratic feudal, și nu pentru că poporul tindea să imite viața *vîrfurilor* feudale, ci pentru că, în general, în folclor acționează o lege specifică a idealizării estetice a realităților". [25]

Artistul popular înscenează conștient secvențe de viață care, în mod firesc, par improprii oricărui ins din comunitatea tradițională, dar fiecare le acceptă, datorită caracterului convențional și instituționalizat al prilejurilor de manifestare :

„— Bună dimineața, cinstiți socrii mari !
— Mulțumim dumneavoastră, băieți militari !
Dar ce căutați ?
— Ce-am umblat, ce-am căutat,
De la ușă-am apucat
Bine umblăm,
Bine căutăm
Binișor seama să ne dăm
Că de multe ce sînt și dese,

Noi nu le-am putea spune alese.
Că tînărul nostru-mpărat
De dimineață s-a sculat
Fața albă și-a spălat,
Chica neagră-a pieptănat,
Cu straie noi s-a-mbrăcat,
Murgul și l-a înșeuat,
Cu trîmbița a cîntat,
Grea oaste a ridicat.
Și pe la răsărit de soare
A plecat la vînătoare.
Și-a vînat țara de sus,
Despre apus,
Pîn' juganii ne-au stătut,
Și potcoavele-au pierdut". [26]

Alegoria începe să se dezlege treptat prin strecurarea unor aluzii, învăluite tot în imagini, la viața concretă :

„Atunci ne lăsarăm mai jos,
Pe-un deal frumos,
Și alergarăm
De vînarăm
Munții cu brazii
Cerul cu stelele
Cîmpul cu florile
Dealul și vîlcelele,
Satul cu fetele". [27]

Limbajul alegorizat și ceremonios este de o neveridicitate evidentă. El subliniază, de fapt, caracterul solemn al ritualului, ce se situează prin dimensionarea sa în altă ordine a cotidianului, fără ca funcția socialului să fie diminuată. Fastul rezultă din idealizarea situației omului în cadrul colectivității, ca și din mîndria cu care descrie frumusețea podoabelor, mulțimea oștilor, întinderea pămînturilor, strălucirea acareturilor. Toate există în închipuire, dar în momentul în care mirele este sustras din ritmul cotidianului, datorită ceremonialului care îl plasează în altă ordine logică, el are aerul că dispune

în mod virtual de asemenea bogății. Imaginația este la fel de activă și cu ocazia festivităților de iarnă :

„Sculați, sculați boieri mari,
De vă zăuitați :
Pe-o gură de vale
Soarele răsare,
Și vine spre voi
O turmă de oi :
Oile zbierînd,
Mielușei săltînd,
La stăpîni trăgînd.
Cu corniţe-nvoalte,
'Nvoalte și-nvîrtite
'N aur poleite,
Vouă dăruite.
Și mai vin spre voi
Herghelii de cai :
Caii nechezînd,
Din copite dînd,
Mari văpăi lăsînd.
Cu coamele creţe,
Creţe, răsucite,
Vouă dăruite“. [28]

Un asemenea exemplu evidențiază și o altă deosebire între *fastuos* și *eroic* și anume o oarecare calmare a sentimentului într-o parte, față de dinamismul stărilor afective în cealaltă. Dacă așa stau lucrurile, s-ar putea ca din nou Immanuel Kant să ne propună o interdicție prin pasajul : „În reprezentarea sublimului în natură mintea se simte *mișcată :* pe cînd în judecata estetică asupra frumosului naturii ea este în contemplație liniștită. Această mișcare poate fi comparată (mai ales în conceptul ei) cu zguduire, adică cu o repulsie și atracțiune, ce se schimbă repede, a aceluiași obiect“. [29] Fastuosul nu presupune zguduire, nici liniște imperturbabilă, dar nu exclude contemplația. Situația este determinată de sentimentul de încredere pe care și-l propune individul însuși în asemenea momente. Eroicul menține permanent încordată atenția subiectului, din cauza imprevizibilului aventurii, ceea

ce face ca sentimentul să cunoască mereu stări contrarii, fiind acceptat și respins succesiv de obiect, de unde și mișcarea afectivă deosebit de violentă. Aici emoționalitatea conduce acțiunea dîndu-i dimensiune și sens. În fastuos, mișcarea sentimentală este hotărît mai puțin spectaculoasă. Ea se reduce la admirația unor stări de lucruri fabuloase : avuție, acareturi, peisaje luminoase care încîntă privirea. Nicăieri nu se strecoară frica și groaza de care se vorbește adesea în legătură cu sublimul. Divinitatea există și se arată binevoitoare, tînărul care se însoară are toate premizele să devină un conducător ideal, iar toate acestea nu mai presupun o luptă încordată pentru izbînda spiritului, ci altfel de luptă, rostirea cuvîntului care ilumineză, datorită forței sale demiurgice și creează iluzia că realitatea poetică și suprareală se transformă în realitate vie, concretă. Singura grijă a individului pentru asigurarea *izbîndei* sale în cadrul fastuosului este ca realitatea ideală să fie corect transcrisă, adică formalizată în tiparele textului poetic și ale ritualului. Epicul nu-și mai găsește rațiunea, nici măcar în colindele despre lupta voinicului cu leul, cerbul, dulful de mare etc. Capătă dimensiune descrierea minuțioasă a peisajului imaginat, fie că este vorba de bogăție, fie de podoabă vestimentară, descrieri destinate să creeze impresia de irealitate, ambele adecvate solemnității momentului festiv :

„Sculați gazde, nu dormiți,
Că nu-i vreme de dormit,
Că-i vreme de-mpodobit
Cu aur și cu argint
Pe la uși
cu flori de ruj
La ferești cu flori domnești
Sus în grindă struț de nuntă
La portiț-o porumbiță
Că vă vine Moș Crăciun
Din șibote tropotind
Și din barbă scuturînd,
Că nu poati di bătrîn". [30]

Desacralizarea unor asemenea texte este posibilă în condiţiile mai noi, astfel că uneori lectorului îi vine greu să decidă dacă mai are de-a face cu un colind propriu-zis sau cu o variantă a unui cîntec de lume :

„La podu cu zalele
Răsărit-a soarele...
Nu mi-e soare răsărit
Ci mi-e neica-mpodobit
Cu podoabe de argint ;
Cu mîinile-n pozînări
Cu doisprece lăutari
Şi cu şease toboşari.
Lăutarii cînd trăgeau
Craiova se legăna,
Boieri mari se minunau,
Cucoanele suspinau,
Lacrimi din ochi le picau
Cu bazmale se ştergeau,
Mai frumoase se făceau".

Este un exemplu tipic în care viziunea sublimului nu mai pare consistentă, dizolvîndu-se într-o sferă mai largă a esteticului.

Relevabilă ni se pare apoi, în cadrul fastuosului, predilecţia deosebită a omului oralităţii pentru lumina şi culoarea care inundă întregul spaţiu mitic, conferindu-i un aer odihnitor şi familial. Aici găseşte temei teoria lui Lucian Blaga despre sofianic. Numai că, în interpretarea sa, sofianicul nu echivalează cu fastuosul, sfera acestuia fiind mult mai întinsă, aşa cum s-a văzut din exemplele citate în legătură cu mariajul. Dacă fastuosul găseşte inutilă, pentru trebuinţele sale, aventura eroică şi-şi însuşeşte maniera descriptivului, ceea ce obligă subiectul nu la contemplarea acţiunii, ci la a spaţiului, el şi-a stabilit totodată un sistem cromatic propriu, precis direcţionat şi destinat să particularizeze cu pregnanţă un anume tip de viziune în cadrul sublimului însuşi.

Scanned with OKEN Scanner

Să reţinem din nou o constatare a lui Gusev : „Hiperbolizarea tipului epic uman în care se exprimă în mod concret sublimul este numai traducerea formală a acestei legi estetice specifice, unde unitatea (unul) este egală cu mulţimea. Trăsăturile întregului colectiv uman se depărtează şi se justifică într-un tip concretizat de mare bogătaş, dotat cu o forţă neobişnuită, dar de esenţă umană, care săvîrşeşte acte eroice în numele bunăstării întregului său popor". [31] Şi mai departe : „Specificul deosebit al sublimului şi eroicului în folclorul protestului social din epoca feudală reprezintă legătura lui cu patosul democratic, deşi orientarea de clasă, antifeudală a acestor elemente ale idealului estetic al maselor populare este încă marcată de tonul utopismului social. Cu o semnificaţie istorică nouă sînt tratate eroicul şi sublimul". [32]

De data aceasta apare mai evident faptul că Gusev limitează sublimul la eroic, mai precis la o parte a acestuia. Nu are în vedere, deci, nici ceea ce înţelegea Immanuel Kant prin *sublim matematic dinamic*, forţă morală atotcuprinzătoare, incomparabilă ca număr şi dimensiune. Pe de altă parte, criteriul istoric, la fel de evident, invocat în virtutea progresului ideologic, îl elimină pe cel calitativ. Însuşi Marx, vorbind despre literatura Greciei antice (epopeea), sublinia neconcordanţa dintre cultural şi artistic ca lege a raporturilor dintre elementele mecanismului social.

În arta cultă eroul poate uneori să eşueze în aventura sa, fiind forţat de împrejurări neprielnice. În asemenea cazuri, existenţa se colorează, cu alte cuvinte putem vorbi de sublimul tragic. Destinul eroului nu se confundă, totuşi, nici de data aceasta cu al geniului. În folclor s-au produs ambele feluri de sublim : erou — geniu. Pentru primul tip, exemple ilustrative sînt *Miorița* şi *Meşterul Manole* opere tragice prin excelenţă, în vreme ce basmul şi creaţia epică în general se înscriu în sfera eroicului. Mircea Eliade îi atribuia eroului un destin mult mai complex. Ca oameni ai faptelor, eroii

Scanned with OKEN Scanner

erau prin definiție întemeietori. „Dar care e sensul subjacent acestor credințe? Că eroul poate face să dureze orașe. Și, am văzut, un oraș, ca și oricare altă construcție, nu poate dura decît în măsura în care participă la realitate, la sacru, adică în măsura în care e *însuflețit*, printr-un sacrificiu". [33]

Fiind capabil de sacrificiu, eroul este în același timp și geniu, așa cum erou și geniu, totodată, ne apare *Meșterul Manole*: „Eroul însă piere în luptă, printr-o moarte violentă (dealtfel, adeseori un ins devine erou datorită exclusiv morții violente) fulger, incendiu etc. — ca și cum ar voi să pună în evidență caracterul impersonal, mecanic al consacrării rituale printr-o asemenea moarte excepțională. Și am văzut că *moartea violentă* este întotdeauna creatoare. Ființa care își găsește sfîrșitul printr-o asemenea moarte continuă să trăiască într-un nou *corp*". [34]

Din punct de vedere estetic, important ar fi să ne explicăm în ce măsură creația populară mai poate fi recuperabilă pentru omul cult din perspectiva sublimului. Este limpede că omul tradițional a fost sincer cutremurat de reprezentarea aventurilor spectaculoase ale eroilor și monștrilor. Ar fi o eroare să susținem că produc și astăzi aceeași impresie vie și captivantă, cu toate că se cunosc părerile unor scriitori ilustri care au scris pagini entuziaste despre lumea fermecătoare a basmelor. De aceea, nu se poate vorbi de desuetudinea fantasticului în general, ci de cea a basmului. Dacă îl privim cu îngăduință și înțelegere acesta este o chestiune de gust, de formație, de obișnuință, și niciodată n-o să fie altfel. Putem demonstra cu oarecare exactitate că basmul se încadrează în sfera sublimului, pe care l-am denumi *liniar*, datorită caracterului univoc al acțiunii. Dar în cele din urmă, constatăm cu surprindere că eroicul ne dezamăgește datorită aerului de operetă și de naivitate. Ori eroicul și naivul sînt două noțiuni care se exclud, deoarece, în acesta din urmă aventura nu mai pare gravă și bine motivată. Faptul se explică și prin abuzul de șabloane, de formule convenționale, ce dau impresia că orice basm are un happy-end. Pentru că situația se repetă de la caz la caz, generalizîndu-se, monotonia produce efecte neplăcute. Simțul nostru estetic nu este satisfăcut pe deplin.

Scanned with OKEN Scanner

În realitate, intrăm singuri într-un anume cerc vicios. Pe de o parte operăm cu criteriul cantitativ al emoționalității, și cădem de acord că, din moment ce destinul eroului nu ne emoționează *suficient* (întrucît ni se pare lipsit de interes captivant), invocarea sublimului nu se justifică ; pe de alta ,constatăm cu surprindere că inventivitatea populară pe planul fabulosului nu are egal. Cartea de basme nu este aruncată, deși lectorul cunoaște detaliile acțiunii. De data aceasta interesul său real se menține nu datorită aventurii eroice înțeleasă în mod simplist, ci pentru că este atras de constituirea spectaculoasă a imaginarului, de fastul reprezentărilor, ipostazierea îndrăzneață în lumea ideală a eroilor. Iată de ce insistăm asupra faptului că sublimul nu trebuie înțeles numai ca o chestiune de intensitate emoțională, o asemenea interpretare părîndu-ni-se simplistă. În cazul folclorului și chiar al unor capodopere devenite dificile la lectură, ca *Iliada* ori *Divina Comedie*, operant ni se pare nu criteriul cantitativ, ci ideea de viziune originală, neobișnuită și dimensionată a realității concrete. Astfel se justifică în estetică și monumentalul, ca un alt aspect al sublimului, confundabil, totuși, pînă la un anumit punct, cu eroicul.

Gîndirea tradițională și-a imaginat universul într-o viziune monumentală, unică și totală, ca și legendele etiologice. Este vorba de un spațiu cosmic reprezentabil la nivelul gîndirii colective și nu individuale. Nu facem concesii indeterminantului. Totul se explică prin caracterul gîndirii populare, paradoxală și aparent contradictorie în structura ei internă. În viziunea sa asupra lumii, omul își imaginează cum au luat naștere vietățile, formele de relief etc. El încadrează fenomenele, oricît de neobișnuite ar părea, într-un spațiu familiar, deci determinat. Din acest punct de vedere părerile lui Kant despre dimensiunea sublimului ar putea să ne dea de gîndit. Ideea de familiaritate *deformează* imaginea reală a universului. Soarele este bărbat iar luna, femeie ; cerul poate fi atins cu mîna, *capătul* pămîntului se găsește într-un loc cunoscut. Totul constituie un spațiu fizic limitat, chiar *demonumentalizat*, pentru că omul de altă-

dată se exprimă în termeni mitici, ireali, iar istoria fenomenelor naturale traduce o legendă unică, aceea a creaţiunii. Monumentalitatea există în mod efectiv pe planul reprezentării. Conceptele de infinit, nedeterminat, sublim-matematic nu au sens univoc ca la Immanuel Kant, ci plurivoc, datorită contradicţiei formale dintre aspectul fizic al unui sistem de fenomene şi redimensionarea lui semantică pe planul imaginarului. Este vorba de un total de realităţi existente într-un sistem vizionar de natură mitică. Orice trop, datorită deschiderii sale semice instituie viziuni grandioase în sensul sublimului.

Viziunea monumentală constituia o năzuinţă expresă pentru omul din timpurile eroice şi mitice. Evenimentele destinate în concepţia veche să întemeieze o gintă, o cetate, să pună temelie unei culturi noi, căpătau în fantezie forţă şi dimensiuni fabuloase. De aici şi cultul portretelor eroilor, monumentalizate prin hiperbolizare ori simbolizare, fie că este vorba de personaje groteşti, neplăcute la înfăţişare, dar existînd ca forme estetice, fie că avem în vedere personajele modernizate şi umanizate. Hiperbolizarea are loc atunci cînd eroul trebuie să înfrunte un duşman numeros. Situaţia se întîlneşte în cîntece epice de tipul Novăceştilor, Badiu, Corbea.

Simbolizarea este un mod aparte de monumentalizare. Aici sînt particularizate principii aflate în adversitate. Monumentalizarea pare, de fapt, improprie. O acceptăm în mod convenţional pentru că nu vizează forţa, ci principiul în virtutea căruia are loc disputa : binele *trebuie* să învingă răul. De aceea Făt-Frumos nu este înzestrat numai cu forţă şi curaj. Zmeul îl poate adesea depăşi în această privinţă.

În mod obişnuit, eroismul şi monumentalitatea se dimensionează în acelaşi ritm. Alteori nu sînt obligatorii amîndouă. Aşa se întîmplă cînd forţa eroului se ghiceşte într-o alegorie sau într-o metaforă. De pildă, puterea poate sta într-o flacără ori într-o putină ; zmeoaica o ascunde într-o oală sau într-o vietate. Dacă în cazul simbolizării dimensionarea apelează adesea la mijloacele

Scanned with OKEN Scanner

fantasticului, metaforizarea angajează magia. Astfel, sublimul în folclor cedează tot mai mult, pe această cale, altei realități artistice și anume modului de constituire propriu-zise a imaginarului, de obicei a fantasticului.

5. TRAGICUL

Două teze fundamentale au dominat gîndirea estetică a tragicului. Prima, potrivit căreia esența tragicului își avea originea într-o eroare a destinului, s-a afirmat îndeosebi în antichitatea greacă. Cealaltă, reprezentată de romantici, pornea de la ideea neîmplinirii eroului, datorită unor situații neprielnice. Dacă mai adăugăm conceptul de *suferință*, invocat de Schiller, ca o condiție comună tragicului și sublimului, sau ideea despre *vina etică* formulată de Lassalle-Volkelt, sîntem în posesia unui succint tabel sinoptic al teoriilor devenite clasice, privitoare la această categorie estetică.

O analiză superficială ne-ar convinge de inadecvarea lor la specificul artei populare. Am constata, de pildă, că oralitatea nu a cultivat niciodată tragicul pentru sine, cu intenții catarctice. Asocierea celor două atitudini afective, contrastante (milă — groază), ca valoare emoțională, presupune un intens și rafinat efort de elaborare. A purifica groaznicul din întîmplările neobișnuite ori cotidiene, pentru a-l face contemplabil, pare să nu-l fi preocupat pe artistul popular, ca dovadă că nu a dezvoltat, literar vorbind, o artă dramatică propriu-zisă în care să recunoaștem cel puțin condițiile aristotelice : acțiune aleasă, conflicte tari, personaje proeminente, toate acestea cu intenția programată de a captiva și de a delecta conștiința spectatorului. El a reușit, în schimb, să realizeze o viziune dinamică, la nivelul general al artei și al vieții, prin eroi voluntari și întîmplări memorabile, s-a delectat imaginîndu-și lumea ca spectacol universal, a distribuit indivizilor roluri după priceperea și îndemînarea fiecăruia. Predilecția oralității pentru ceea ce am numi noi reprezentare dramatică își are ori-

Scanned with OKEN Scanner

ginea, cum se știe, în credințe străvechi, potrivit cărora manifestările importante din viața individului ori a tribului se cereau organizate în forme ritualistice și adecvate anumitor tipuri de ceremonial : vînătoresc, agrar, mariaj etc. Funcțiile acestora erau condiționate de modurile formalizării, ca structuri deschise, în sensul că se îngăduia îmbogățirea permanentă a elementelor componente, a sistemului gestic și a numărului executanților. Se crea astfel impresia spectacolului total, prin constituirea unui ansamblu de reprezentări și prin efortul obligatoriu de a cuprinde, într-o unitate distinctă, întregul repertoriu de motive proprii obiceiului dat. Din acest punct de vedere, gîndirea tradițională a devansat arta cultă și nu întîmplător Antonin Artaud a apelat la ritualuri din Orientul îndepărtat pentru modernizarea teatrului contemporan, găsind acolo suportul material pentru teoriile sale despre spectacolul total.

Situația tragică este cel puțin atenuată chiar și în teatrul religios creștin. S-ar părea că în Apusul Europei reprezentările religioase respectă destul de bine legile dramei, dar cu toate acestea nu abandonează procedeele fundamentale ale inventivității populare general cunoscute. Teatrul religios cu subiecte din viața lui Isus Christos impresionează prin fast și sărbătoresc, mai ales la popoarele germanice, unde se urmărește evidențierea eșecului lui Irod în prinderea presupusului uzurpator, ceea ce a justificat, în concepția religioasă creștină, apologia divinității invincibile. În schimb, pasajul dramatic al asasinării copiilor în masă este restrîns și utilizat ca un simplu pretext pentru caracterizarea tiranului, deși putea fi speculat în sensul extinderii conflictului tragic propriu-zis.

Din punctul de vedere al tragicului, conceput în manieră aristotelică, adevăratul personaj al piesei ar trebui să fie Irod. Acesta se dovedește a fi victima unei erori. El înțelege impropriu termenii metaforei : că s-a născut un nou împărat al lumii. Nepotrivirea limbajelor (sensul poetic, celălalt colocvial) a dus la eroarea acțiunii și la postularea tragicului propriu-zis.

Discuții similare prilejuiește ritualul caloianului, precum și variantele sale mai mult sau mai puțin apropiate,

Scanned with OKEN Scanner

mitul morții — învierii lui Osiris la egipteni ori al vegetației, răspîndit în Orientul Mijlociu și, în general, la popoarele de agricultori. Caloianul pare să indice premizele unei tragedii autentice. Ritualul îngropării păpușii de lut se desfășoară sub semnul disperării cauzată de lipsa de ploaie. Bocetul este condiția ritualului, dar la o analiză mai atentă ne convingem de caracterul său convențional. Textul nu insistă suficient asupra motivației psihologice, în schimb lacrimile trebuie să se producă neapărat, întrucît au o destinație precisă, să provoace ploaia pe cale magică. Sacrificarea simbolică a caloianului nu constituie pretextul real al dramei, ca în cazul morții lui Osiris și a lui Isus. La aceștia din urmă, deși convenționalul nu lipsește, se propune cu insistență meditația asupra succesiunii unor principii, viață-moarte, bine-rău, ceea ce asigură tragicului o semnificație filosofică mai generală, făcîndu-l credibil și autentic.

Dacă extindem observațiile dincolo de speciile și manifestările teatrale ori similare acestui mod de reprezentare, constatăm adesea preferințe neobișnuite pentru acțiuni spectaculoase, aventuri eroice, dramatice chiar, dar cu ocolirea sistematică a tragicului. Ilustrativ ni se pare, întîi de toate, în acest sens basmul. Aici faptele nu sînt privite din perspectiva tragicului. Momentele critice (jertfirea fetelor dintr-un ținut al balaurului, înscrisul la diavol, obsesia dezlegării unei taine, pregătirea încercărilor grele) sînt foarte puțin tensionale.

Problema tragicului, în basm, poate fi abordată pînă la un punct numai din afara oralității. Ea privește efectiv eroul acțiunii. Invariabil, acesta trebuie să făptuiască ceva neobișnuit. În multe variante, încă de la naștere este predestinat, rugat, blestemat să accepte condiția de salvator al familiei, tribului ori țării. Scenariul destinului său a fost conceput de altcineva, el îl cunoaște și nu i se poate sustrage, pentru că și-ar atrage dezaprobarea unanimă, așa cum se întîmplă cu frații mai mari ai lui Făt-Frumos. Pentru erou alegerea înseamnă o chestiune de mîndrie, de recunoaștere a unor calități neobișnuite. Dar faptul că asupra lui apasă o serie întreagă de răspunderi poate fi luat și ca o farsă a destinului, condiție ideală a situației tragice.

O soartă întrucitva asemănătoare o au și unele personaje din cîntecele epice eroice. Aici s-ar părea că momentele critice sînt tratate mai pe larg. Dar, de fapt, se urmărește nu tragismul întîmplărilor, ci pitorescul și spectaculozitatea lor. Caracteristice sînt momentele de deținuне ori de tortură. Iată, de pildă, întemnițarea lui Corbea :

„În temniță m-am născut,
Că-n ea, de cînd am intrat,
Din chica ce mi-a crescut
Mi-am făcut
De așternut,
Cu barba m-am învelit,
Cu musteți m-am ștergărit". [35]

Suferințele personajului nu impresionează. Ele par ieșite din comun din cauza împrejurărilor date. Temnița, mulțimea vietăților, înfățișarea lui Corbea țin de domeniul fantasticului. Pentru ca suferința să fie convingătoare, artistul trebuie să fi păstrat proporțiile fizice normale. Noi ne-am fi imaginat că eroul apelează la propriile forțe lăuntrice, ca să reziste asemenea lui Laocoon și nu am fi căzut de acord că monumentalizarea este aceea care îi asigură rezistența necesară. Cîntărețul popular, credincios legilor eposului, a insistat asupra elementului descriptiv și nu analitic, cum se întîmplă totdeauna în creațiile populare cu caracter fabulos.

Ilustrative pentru tragic ni se par și cîntecele epice haiducești cu tematică socială sau cele hoțești. Limitarea fabulosului și a monumentalului, dictată de anumite legi ale evoluției eposului, se face în favoarea evidențierii unor elemente biografice individuale, convingînd de situația nesigură și chiar disperată a eroului. Haiducii eposului tîrziu sînt tulburați mereu sufletește. Au prevestiri rele, pe care le tălmăcesc cu îngrijorare, se trezesc trădați de către tovarășii de arme ori de iubită, regretă că nu s-au lăsat conduși de sfaturile bune ale mamei. Dacă mai amintim că totdeauna mor luptînd cu bravură și cu mîndria naivă, formulată ostentativ, că nu acceptă să fie

Scanned with OKEN Scanner

umiliți de slujbașii mărunți ai stăpînirii, ne convingem de noua viziune asupra destinului eroului din epică.

Putem conchide, în urma acestor analize asupra diferitor compartimente ale creației artistice, că gîndirea populară nu este organic constituită pentru abordarea estetică a tragicului. Nu ne referim la creațiile care cultivă programatic groaznicul, întrucît acestea interesează doar în măsura în care nu se integrează în categoria aflată în discuție. Dar chiar și alaiurile cu măști, care din punctul de vedere al reprezentărilor teatrale se disting printr-o concepție dramatică interesantă, nu pot fi considerate decît spectacole festive. În faza sa inițială, cum se știe, ritualul impunea respect iar personajele invocate, teamă. Odată cu schimbarea concepției, teama s-a transformat în reversul ei. Personajul, venerat altădată, dovedindu-se în realitate neputincios, a devenit, cu timpul, obiect de satiră.

Drama ritualică nu a evoluat înspre tragic, ci spre comedie, prilej de amplă festivitate colectivă, semn că teama a fost învinsă. Comicul însuși este o formă a eroismului. Evidențierea eroismului ori atenuarea tragicului sînt legi ale esteticii folclorice ce se cuvin reținute în legătură cu categoriile. Atenuarea despre care vorbim, inconștientă ori intenționată, constituie cheia rezolvării problemei existenței tragicului propriu-zis în folclor. Nu ne referim la tragicul din viață, de care masele populare au fost conștiente și pe care l-au înfruntat adesea cu demnitate. În această privință, concepția cultă europeană și cea populară în general prezintă diferențieri frapante. În vreme ce prima își propune să construiască forme savante și subtile, capabile să evidențieze tragicul cu pregnanță, pentru a provoca stări violente de conștiință asupra spectatorilor dispuși spre contemplarea întîmplărilor, cealaltă nu se poate ridica pe o treaptă atît de înaltă a esteticului decît cu rare excepții. Ea rămîne fidelă unor principii utilitariste în sensul tradițional și sociologic al cuvîntului. De aceea repertoriul situațiilor tragice este mult mai restrîns, iar cînd se ivesc, acestea par copii palide ale tragismului vieții concrete.

Scanned with OKEN Scanner

Analiza ritualurilor de înmormîntare ne poate convinge. Diferența tensională dintre materialul brut, moartea, și transcrierea în forme poetice este evidentă. Dar aici operează o convenție proprie gîndirii etnografice. Moartea apare ca un eveniment din punct de vedere social, deci ca întîmplare concretă, și banal din punct de vedere familial. Obștea constituie o familie care trebuie să rămînă intactă. Orice dispariție, prematură sau motivată de vîrstă, apare ca o anomalie primejdioasă. Existența bocitoarelor demonstrează că drama afectează colectivitatea întreagă. Pe plan imaginar însă, obștea propune modificări de perspectivă. Își face loc principiul atenuării tragicului. Procedeul tehnic este acela al alegorizării, datorită căruia individul este solicitat să substituie situația concretă cu alta fictivă. Mortului nu i se recunoaște realitatea în mod deschis. Termenii destinați s-o numească sînt în mod voit improprii pentru descrierea ori nararea întîmplării. Astfel, bocitoarele deplîng soarta bradului dizlocat dintre frații săi din pădure. Lui i se pregătește o călătorie lungă la capătul căreia îl așteaptă rude și prieteni, porniți înaintea sa pe același drum. Celui care se călătorește i se aduc asigurări că va duce o viață îndestulată, tihnită, cu nimic schimbată față de cea concretă. Se creează iluzia că situația tragică n-o constituie moartea, ci momentul critic al despărțirii. Bocitoarea introduce unele elemente stranii, dovedind că ea însăși se îndoiește de cele spuse : călătoria este fără întoarcere ; *dincolo* cîinii nu latră, cocoșii nu cîntă, iar prietenii îl așteaptă cu mese întinse și făclii aprinse. Se sugerează ideea că omul trece în altă formă de existență, pentru care trebuie pregătit dinainte. Scrie Mircea Eliade : „Moartea nu este niciodată simțită ca un sfîrșit absolut, ca un Neant. Moartea este înainte de toate un rit de trecere spre o altă modalitate de existență și pentru aceasta ea se găsește totdeauna în relație cu simbolismul și riturile de inițiere ale renașterii sau învierii".[36]

Acest mod de gîndire nu a rămas numai la domeniul tradiției. El a penetrat energic și în alte spații culturale. Devenind fertil, de pildă, pe terenul literaturii române a îndreptățit opinia lui Constantin Ciopraga despre „es-

tomparea" tragicului. Termenul „estompare" ni se pare perfect adecvat. El presupune, ca și în cazul folclorului, procesul de elaborare a fenomenului tragic, deci o atitudine specifică dictată de condițiile vieții. „Nu sîntem, ca literatură națională, afirmă autorul, nici tragici, nici excesivi exuberanți, ci așa cum ne-au fost împrejurările".[37]

Mai concludentă din punctul de vedere al categoriei estetice în discuție ni se pare doina de întristare, de jale, de dor, unde drama, de data aceasta individuală, este subliniată cu pregnanță. Alegorizarea nu lipsește, dar și-a schimbat funcția. Nu efortul de restabilire a logicului, ci periclitarea lui îi asigură cîntărețului posibilitatea dimensionării tragicului. El recurge la forme ale realității concrete pentru elaborările sale imaginare, creînd impresia de existență apăsătoare. Stările afective izbucnesc uneori cu violență, găsind echivalențe tulburătoare în moarte, boală, negură etc. ; alteori se țin cu strășnicie stăpînite, pentru a se consuma în adîncime și în tăcere îndelungată, descoperindu-se echivalențe tropice ca munte, zăpadă, brumă, sau sînt „rarefiate", cum ar spune Lucian Blaga, imprecise, amestecate, coexistînd laolaltă cu dorul, jalea, tristețea. Este o încercare de tipologie a situațiilor tragice, așa cum apar ele în doine, punct de plecare pentru lirica populară în general, ceea ce depășește preocupările de față.

Estetica folclorică nu poate să treacă cu vederea faptul că a fost posibilă structurarea unui fond sufletesc extrem de complex și aproape inanalizabil din perspectiva psihologiei generale sau a esenței tragicului. Dacă gîndirea *cultă* și-a imaginat tragicul în diferite ipostaze ale artei sau ale vieții, cultivîndu-l adesea pentru sine, ca model specific de stimulare a valorilor umane, folclorul a reușit să realizeze stări de nuanță proprii doinelor, ceea ce convinge de rafinamentul remarcabil al spiritualității populare. De la ocolirea sistematică a tragicului la atenuarea și apoi la recunoașterea deschisă a suferinței, dar nu într-un mod disperat, ci demn și cu toată conștiința de sine, este un proces istoric îndelungat care corespunde maturizării gîndirii artistice. În doine, *Miorița* ori

în *Meşterul Manole*, colectivul gîndeşte supraindividual prin subiectul tragic. În lirică, durerea este cîntată, poetizată, respinsă, blestemată, căutată, însuşită, dăruită, moştenită, deci o mare varietate de atitudini. Artistul anonim şi, în general, omul din satul arhaic, într-o ipostază modernizată a gîndirii estetice, dă dovadă de o mare disponibilitate afectivă. El acceptă convenţia artistică, transferă tragicul în forme poetice, într-o manieră pe care Schiller o credea caracteristică numai omului cult.

În concluzie, artistul anonim nu gîndeşte tragicul în formele specializate ale tragediei, ci ale *existenţei*. Aceasta nu poate fi citită totdeauna *literar*: construcţie conştient organizată, idee manifest experimentată (Schiller). Totul trebuie citit printre rînduri, ca şi cum ni s-ar propune să facem cunoştinţă cu o antiestetică a tragicului: demonumentalizare, atenuarea situaţiilor conflictuale (viaţă-moarte, prieten-duşman, bine-rău, urît-frumos etc., fapte explicabile în cazul unor gîndiri *prelogice* de tip Lévy-Bruhl). Ana din *Meşterul Manole*, personaj excepţional, dar nu unic în dramă, îşi alege singură destinul, împotriva unor încercări de preîntîmpinare. Aşezată în zid şi înţelegînd, nu se cutremură pentru sine şi nici nu blestemă, ca în cîntecele erotice obişnuite, pentru că iubirea ei e mai înaltă, mistică, pentru Manole Creatorul şi Domnul. În felul acesta Ana devine partener al unui cuplu primordial, însemnînd Viaţă şi Moarte,[38] deci un simbol. Cît despre Manole Creatorul, trebuie să ne amintim următoarele cuvinte ale lui *Volkelt*: „După cum am mai arătat, pieirea cu care se sfîrşeşte tragicul în forma sa dezvoltată, nu înseamnă întotdeauna, în mod necesar, moartea fizică; ea poate apărea şi ca destrămare, dezolare, nimicire interioară; ba chiar, în cazul prăbuşirii totale a eului interior, continuarea vieţii poate avea un efect mult mai înspăimîntător decît moartea fizică, moarte care apare întotdeauna concomitent ca eliberatoare de nefericirea lăuntrică". [39] Totuşi, Manole este un Creator fericit. A izbîndit. A devenit formă (biserică) şi istorie (un alter ego al lui Neagoe Basarab). De aceea, drumul său, din viaţă, nu avea alt curs decît spre moarte:

„Iar unde cădea
Ce se mai făcea ?
O fîntînă lină,
Cu apă puțină,
Cu apă sărată,
Cu lacrimi udată !“

Ne spune Eliade : devenind — apă — creatoare, Manole se reîntîlnește cu Ana — femeie (simbolul oricărei renașteri), cu alte cuvinte legenda invenției și a credinței se repetă. Miorița reprezintă drama credinței în post-existență ; Meșterul Manole — Ana înseamnă mitul revenirii, al existenței primordiale, sacre și ciclice. Ambele reprezintă două tipuri ale dimensiunii tragicului prin care etnicul nostru s-a înscris, milenar și eroic, între viață și moarte.

6. COMICUL

Există o serie de sentințe populare de tipul : „Pentru un lucru de nimică rîde dracul de se strică“ sau „Prostul are trei frați : pe nebun, pe nerod și pe tine însuți“ ; „Prostul se cunoaște după rîs și mers“ ; „Copilul rîde și cînd nu e de rîs“ etc., care pot aduce lămuriri utile în legătură cu conținutul și valoarea comicului, așa cum l-a înțeles omul din mediul tradițional. În concepția veche, prostul, nerodul, nebunul sînt înși rizibili. Ei nu sînt puși să vorbească inteligibil, muncesc fără judecată, nu se pot integra în sistemul vieții arhaice, concretizînd formula clasică, potrivit căreia comicul înseamnă abatere de la normele general acceptate. Obiectul comic ar fi determinat de conținutul unor noțiuni abstracte, prostia, trufia, ipocrizia, donjuanismul etc., subiectul receptor avînd rostul să le condamne.

Orice mod de manifestare este integrabil în sfera discuțiilor filosofice, în măsura în care dezvăluie o anume calitate a omenescului. Categoriile esteticii sînt, filosofic vorbind, tipuri ale comportamentului uman, ceea ce face ca fondul lor de semnificații să depășească posibilitățile

de comunicare specifice criticii de artă. Folclorul nu face excepție de la această teză. Întrucît formele sale poetice circulă adesea în variante, el poate ilustra, într-un mod mult mai vizibil decît o face arta scrisă, gradul de implicare în ierarhia ansamblurilor semnificante. Sentința populară „Aș spune un vis / Dar nu pot de rîs", luată în sine pare înrudită caracterologic cu „Pentru un lucru de nimică / rîde prostul de se strică", motivarea, conținutului visului, nefiind definită și convingătoare. Ea ne amintește de acei inși care, neputîndu-și stăpîni rîsul, se dovedesc incapabili să nareze anecdote, cu alte cuvinte nu sînt în stare să se disimuleze, să inventeze, să domine reacțiile spontane, pentru a le proiecta într-o sferă mai largă de semnificații, prin stabilirea unui dialog real cu interlocutorii. În momentele în care descoperim sentințele „Aș plînge dar nu pot de rîs" și „Vai de moarte fără rîs și de nuntă fără plîns", înțelegem că prima zicală citată mai sus („Aș spune un vis / Dar nu pot de rîs"), intră într-un sistem mai larg de referințe. Fără a depăși sensul caracterologic pe care l-am subliniat, ea constituie prototipul unei serii de variante, permițînd discuții interesante privind filosofia limbajului și tehnica formării culturii estetice populare.

Sentința a doua „Aș plînge, dar nu pot de rîs", luată în comparație cu celelalte și mai ales cu ultima, are un caracter indecis, intermediar, cu o poziție topografică oarecum medie, în scara ierarhică a ansamblurilor semnificative, proprie seriei de variante în discuție. Din punctul de vedere al organizării expresiei, ea nu și-a însușit nici forma clasică a proverbului, nici alura solemn sentențioasă, deși îndeplinește rolul unui asemenea tip de judecată. În schimb, reușește să pună în situație precară două feluri contradictorii de experiențe, rîsul și plînsul, asigurîndu-ne de consistența valorii comicului. Subiectul pare dispus să-și facă farse, să-și supravegheze propriile experiențe cu un aer detașat și matur, ceea ce ne poate conduce cu gîndul la o anumită filosofie a comportamentului.

Discuția în legătură cu cel de-al treilea exemplu poate începe cu abordarea aspectului filosofic al problemei. În

Scanned with OKEN Scanner

felul acesta ne explicăm mai bine caracterul specific al organizării formale. Faptul convinge din nou că ritualul unei analize literare nu are legi fixe, tehnica propriu-zisă fiind dictată de însăşi natura dată a compoziţiei. În sentinţa „Vai de moarte fără rîs şi de nuntă fără plîns", subiectul s-a oprit asupra a două momente fundamentale ale experienţei umane dintotdeauna : moartea şi nunta, aceasta din urmă putînd fi considerată, simbolic, semnul cel mai plenar al vieţii. El nu-şi mai propune să dezvăluie precaritatea lor prin bravarea comică, ci să avertizeze asupra sensurilor complexe pe care le implică : oricare din aceste tipuri de experienţă cuprinde, din punct de vedere moral şi filosofic, o parte tragică şi una comică. Cine nu respectă un asemenea adevăr elementar, nu poate fi scutit de dezastru. Bergson, definind indiferenţa emoţională drept una dintre legile comicului, afirmă că : „într-o societate de intelectuali probabil nu se plînge..." [40]

Dar şi acolo unde se rîde permanent, ne atrage atenţia gînditorul popular, pericolul poate fi egal. Judecata sa empirică şi lapidară nu izvorăşte dintr-o experienţă particulară, fragmentară, raportată la o categorie limitată de concepte. Ea are la bază experienţa colectivă a culturilor tradiţionale, de aceea este dată ca o lege sancţionată de grup, fapt care impune o formă sentenţioasă şi imperativă, ca o ameninţare. Ilustrînd o experienţă colectivă specifică şi situîndu-se, din punctul de vedere al ansamblurilor semnificative etico-filosofice, la nivelul înalt al culturii etnografice, sentinţa „Vai de moarte fără rîs şi de nuntă fără plîns" depăşeşte, pe planul strict al esteticului, sfera unei singure categorii, făcînd maleabile graniţele dintre comic şi tragic. G. Călinescu putea să aibă în vedere şi cultura populară cînd scria următoarele : „Analiza caracterelor proprii teatrului şi literaturii moderne duce în mod inexorabil la contradictoriu şi la anularea graniţei nete între comic şi dramatic. Desigur, într-o piesă în care domină nuditatea şi caracterele voluntare, accentele comice sînt voalate, reductibile la un umor capabil să sublinieze gravitatea vieţii. Denunţarea viţiilor

individuale şi sociale obligă la tehnica subtilă a comicului. De multe ori dispoziţia de a rîde provine din lipsa de seriozitate subiectivă a spectatorului care n-a intuit gravitatea temei".[41] Pentru a ne convinge că sentinţa populară „Vai de moarte fără rîs şi de nuntă fără plîns" este expresia unui sistem etnografic, trebuie să observăm că ea nu apare formalizată numai în seria de variante discutate. În cadrul vieţii tradiţionale există diferite tipuri de manifestări prilejuite de experienţele fundamentale, care reconfirmă vechimea dar şi recunoaşterea lor unanimă.

Satira, ironia şi umorul nu apar atît de distincte ca în arta *cultă*. Ironia şi umorul sînt aproape inseparabile în proverbe, zicători şi în unele specii de proză. Am putea vorbi chiar de un complex ironico-umoristic. Situaţia se explică deoarece nu oricine este capabil să cultive comicul. El constituie cîmpul predilect al oamenilor în vîrstă. Aceştia sînt avantajaţi de o anume experienţă de viaţă, şi-au însuşit destul de bine simţul limbii, au deprins plăcerea pentru jocul inteligent de cuvinte. Într-un cuvînt, bătrînii satului o fac pe moraliştii. Conştienţi de răspunderea şi de dificultatea acestei îndeletniciri, ei au intuit eficienţa tonului amabil, îngăduitor, ca unii care se interesează protector de destinul noii generaţii. Dacă textele sînt adesea tăioase ca sens, ei ştiu să creeze prilejuri familiare, să se folosească totdeauna şi de forme artistice cu sensuri aluzive, îndulcite. Făcînd parte din aceeaşi colectivitate, bătrînii nu-şi permit să se distanţeze de ea, s-o trateze cu superioritate intelectuală proprie spiritului ironic. Aşa se şi explică de ce ironia nu s-a putut dezvolta independent. În cadrul cuplului ironico-umoristic care formează o unitate mai largă şi nu prea consistentă, preponderenţa o are totuşi umoristicul. Mediile folclorice ne-au obişnuit cu imaginea „unchiaşului sfătos", un reprezentant al spiritului umoristic, dar nu putem spune acelaşi lucru şi despre celelalte forme ale comicului. De aici nu rezultă că ironia fină, subtilă lipseşte. Din contră, o întîlnim frecvent în proverbe şi zicători, snoave, basme, chiar în texte ritualice. Dar ea nu este maliţioasă, savantă, elaborată, ca în arta cultă.

Despre satiră putem spune cu mai multă siguranță că apare independent. Identificarea ei este posibilă pentru că atitudinea subiectului față de obiect e limpede afișată. Desolidarizarea categorică a subiectului constituie un indiciu util pentru orientarea unui observator din afară, pe cînd în cazul cuplului ironico-umoristic disimilarea, formele învăluite, enigmatice pot crea confuzii în înțelegerea problemei. De aici rezultă și o anume particularitate artistică, iar situația privește numai creația folclorică. Satira este simplă ca formă poetică și incoloră în comparație cu celelalte două. Ea se prezintă sub forma unui discurs literar (strigăturile, cîntecele satirice sau proverbele de tipul „Legea-i cum o fac domnii"), perfect lizibil. Contextul în care sînt rostite nu-i amplifică totdeauna semnificația. Dincolo, descifrarea textului echivalează cu o veritabilă aventură a cunoașterii. Trebuie să ții seama de o serie întreagă de forme, mai mult sau mai puțin înrudite, care pot să aducă sugestii noi (de false aluzii, de specificul prilejurilor de circulație a textelor în realitatea vie), ceea ce presupune, în ultimă instanță, familiarizarea ca un întreg mod de gîndire etnografică.

A. FORME POETICE ALE COMICULUI
CUPLURI COMICE

Comicul dispune de scheme stabile specializate, care traduc atitudinea general-umană proprie acestei categorii estetice. Fiind depistabile la diferite nivele ierarhice ale ansamblurilor semantice, schemele funcționează ca arhetipuri ori ca modele artistice, după caz, ceea ce le permite organizarea în serii tipologice : *cuplurile comice, masca, lumea răsturnată* etc., frecvente atît în creația scrisă, cît și în cea tradițională.

Formalizarea comicului în sensul situării în serie tipologică e o chestiune de specializare și de disciplinare a gîndirii artistice. Sînt necesare anumite condiții

Scanned with OKEN Scanner

ca seria să se realizeze. Păcală nu apare totdeauna ca un personaj de cuplu comic, fie că acționează sau nu împreună cu un partener. Forma lui obișnuită de afirmare este, desigur, păcălitura. Dar sînt cazuri frecvente cînd farsa nu poate fi integrată în nici o serie tipologică proprie comicului. De pildă, atunci cînd i se cere să spună o minciună pe negîndite, eroul rămîne la nivelul modest al satirei. Păcală simulează indispoziția momentană pentru asemenea glume, dar, în realitate, îl trimite pe insul prea curios și credul să facă un drum gratuit în satul vecin, cărînd în spate și un sac cu porumb. În momentul în care boierul, intrigat de faima lui Păcală, îl caută insistent prin sate, cu intenția de a-l pune la încercare, farsa aparține seriei „păcălitorul păcălit", acela care provoacă situația este el însuși dezavantajat în urma rezolvării ei.

Incidentele pe care Păcală le are cu preotul din sat sînt tipice pentru ilustrarea, în manieră folclorică, a seriei tipologice *păcălitorul păcălit*, ca și a cuplului comic. Dacă personajele ar fi angajate doar conflictual, după schema exploatat-exploatator, faptul nu ar prezenta interes din punctul de vedere al categoriilor aflate în discuție. Ele sînt determinate însă, unul față de altul, de farsa pe care o înscenează în mod conștient, supunîndu-se de bună voie regulilor jocului. La rîndul său, cuplul comic ca formă de reprezentare se constituie după principii care îi aparțin, adică în funcție de raportul dintre subiect și obiect. Din acest punct de vedere există două tipuri de cupluri comice. Unul își găsește ilustrarea în legendele cosmogonice în care protagoniști sînt Dumnezeu și Dracul, primul apărînd ca ziditor al lumii, celălalt, spirit al răului, căutînd permanent să zădărnicească opera de creație. Inițiativele aparțin diavolului, dar toate încercările lui eșuează din nepricepere. De pildă, diavolul îi propune lui Dumnezeu să facă pămîntul pentru ca să aibă pe ce să se odihnească în urma peregrinărilor pe ape. După ce face o turtiță din lut, se așează amîndoi (uneori apare și Sfîntul Petru) pe ea să doarmă. Diavolul, asemenea preotului din povestirile despre Păcală, vrea să-l arunce pe

Scanned with OKEN Scanner

Dumnezeu în apă, dar turtița se întinde la nesfîrșit, protejîndu-l pe creator. Diavolul, potrivit legendei cosmogonice, îndeplinește rolul păcălitorului păcălit, întrucît îi sînt zădărnicite intențiile, desăvîrșindu-se totodată opera adversarului său.

După aceeași schemă conflictuală se produc și alte întîmplări, parte dintre ele reformulate în ciclul *Păcală* sau în povestirile din categoria „prostie omenească". Dracul meșterește diferite ființe sau lucruri, dar nu se pricepe la finisare, de aceea toate îi ies anapoda. El face casă fără ferestre și vrea să care lumina înăuntru ; inventează și termină de lucrat carul în casă, dar, pentru că nu poate să-l scoată afară, încearcă să strice ușa. Dumnezeu stă deoparte zîmbind cu superioritate și blîndețe și intervine, după ce a savurat spectacolul, cu soluțiile cele mai simple : taie spații în pereți pentru ferestre, desface carul în bucăți și apoi îl montează din nou în curte.

În concepția populară străveche, așa cum transpare ea din legendele cosmogonice, Dumnezeu este prototipul înțelepciunii. El reprezintă atitudinea subiectului, adică ceea ce înțelege omul simplu prin noțiunea de bine, normă, model de conduită. Rivalul, dînd dovadă de prostie și de nechibzuință, înseamnă abatere de la normă, motiv de dezaprobare și de batjocură. Diavolul este prost nu numai pentru că nu poate duce la capăt treaba începută, dar, mai ales, pentru nesocotința de a se lua la întrecere cu Domnul. Pe această cale, legendele cosmogonice, reprezentări poetice ingenioase, capătă caracter religios, putînd oricînd să se laicizeze, așa cum s-a și întîmplat.

În cadrul circulației orale, unele motive desacralizate au emigrat din legende cosmogonice în domeniul prozei scurte. Locul diavolului îl ia prostul satului. Pentru că în opoziție se află un om cu judecată, structura cuplului rămîne nemodificată, acesta din urmă, ca personaj pozitiv, reprezentînd opinia colectivă. Exemplul tipic îl constituie seria de variante din ciclul „prostia omenească". Plecarea gospodarului de acasă după întîmplarea cu drobul de sare nu este decît un pretext pentru derularea unui film al prostiei conceput într-o manieră care atinge

Scanned with OKEN Scanner

absurdul, ca şi în legătură cu cuplul arhetipal, Diavolul-Dumnezeu. Nu lipsesc, desigur, secvenţele clasice despre omul care făcuse, asemenea diavolului, casa fără ferestre, carul în casă etc. Experienţa gospodarului nu pare îmbucurătoare. Generalizarea prostiei echivalează cu justificarea unui tip de comportament, de aceea el o acceptă ca oricare personaj absurd din literatura modernă, întorcîndu-se acasă.

Motivele prototipice ale cuplului Diavolul-Dumnezeu au cunoscut şi alt tratament în proza mai nouă. Ele au evoluat fie în direcţia ciclului de basme pe tema diavolului păcălit, fie spre seria de povestiri despre Păcală, cum ar fi pasajul privitor la aruncarea copilului în apă. Cît priveşte naraţiunile în legătură cu Păcală, configurarea tipologică nu este unitară. Cuplul poate să apară după schema clasică, un personaj fiind pozitiv altul negativ : Păcală - Preotul. Se naşte însă şi o nouă formulă a cuplului, cu o schemă mai elaborată. Păcală are un tovarăş. De obicei se numeşte Tîndală. Concepţia comună a impus prejudecata că aceştia ar fi opozanţi, unul deştept, celălalt prost, dar nu-i adevărat. Amîndoi nuanţează comicul în sensul umorului negru, fiind dispuşi să facă împreună ceea ce numim haz de necaz. Argăţind la un preot, îşi pun la cale unul altuia farse şi se distrează, nu de succesul, ci de eşecul intenţiilor lor. Nu stăpînul îi interesează (ca în cazul cuplului clasic Diavol-Dumnezeu, Păcală-Preot), ci propria biografie, suită de întreprinderi ratate.

Despre Păcală s-a spus apoi că ar fi fost denaturat în prelucrările literare scrise. A şocat faptul că eroul popular ar putea fi sadic în acţiunile sale cînd, de fapt, l-ar caracteriza isteţimea de minte şi bunul simţ. La mijloc este o eroare. Trebuie să ţinem seama de caracterul pur convenţional al unor întîmplări care par sîngeroase numai dacă le privim din afară. Miraculosul şi comicul presupun şi nu exclud exagerarea formelor reprezentării. De aceea, nu interesează din punctul de vedere al compoziţiei dacă Păcală se întoarce seara acasă cu caprele flămînde sau dacă preoteasa cade din pod, ci eliminarea din joc a unuia dintre parteneri.

Scanned with OKEN Scanner

De obicei, seria tipologică reprezentată de cuplul comic coexistă în aceeași compoziție cu păcălitorul păcălit, asigurîndu-se în mod ideal valoarea semantică a textelor poetice. Dacă faptul constituie o regulă pentru arta folclorică, el apare incidental în creația *cultă*, fără ca de aici să rezulte vreo tendință de ierarhizare din punctul de vedere al *izbutitului* estetic. Odată cu laicizarea legendelor cosmogonice, păcăleala diavolului a revenit omului. Lupta cu dracul este o caracteristică a folclorului superstițios din Răsăritul Europei, în Apus fiind tipică înfruntarea satirică a fantomelor. Disputa capătă aspectul unui divertisment, atît la Dănilă Prepeleac cît și la Ivan Turbincă. Dar ei uzează de farse în mod diferit. Ivan Turbincă o face pe eroul. El simulează nepăsarea, disprețuiește amenințările oaspeților nocturni și, la nevoie, îi înghesuie în turbincă. Într-o vreme cînd mentalitatea arhaică era bîntuită de superstiții, Ivan trebuie să fi apărut oamenilor ca veritabil cavaler al curajului. Dănilă Prepeleac, fiind șiret, știe să profite de faptul că diavolul nu cunoaște rînduiala pămîntească și ia în serios explicațiile fanteziste ce i se dau. Inițial nătăfleț, Dănilă Prepeleac, după cîteva aventuri nereușite, tipice pentru prostul satului, capătă doar șiretenie, nu și isteține. Dumirindu-se în sfîrșit că s-a rîs de dînsul, o face și el pe socoteala altuia, atunci cînd întîmplarea îl favorizează. Se naște în conștiința personajului voluptatea umoristului. Ivan este un ironic. El ține adversarul la distanță, ca unul care nu se îndoiește de superioritatea personalității sale.

Spre deosebire de unele legende cosmogonice unde diavolul are mintea ageră și iscoditoare, în proza satirică nu apare deloc descurcăreț. În schimb, se înființează cu o calitate morală nouă și anume își respectă cuvîntul dat. Așa s-a născut tema contractului din basme, care nu exclude tratarea conflictului în maniera păcălitorului păcălit. Pe de altă parte trebuie observat că multe personaje malefice ori pur și simplu negative au legături mai mult sau mai puțin îndepărtate cu diavolul și cu lu-

mea subterană : baba, maştera, vrăjitoarea, solomonarul etc. În alte cazuri, şi acest lucru ne interesează înainte de toate, ele sînt capabile să-l păcălească pe diavol. În folclor circulă multe variante cu tema „femeia care l-a înălbit pe dracul". Farsa este tot o şiretenie, ca în *Dănilă Prepeleac*, diavolul interpretînd anapoda frazele partenerilor, ca şi prostul satului de tip Arvinte.

În general, basmele abundă în pasaje comice, deşi iniţial ele au avut, probabil, alte semnificaţii : pedepsirea impostorului care se laudă că a ucis balaurul, obţinerea obiectelor magice prin păcălirea fiilor de drac, fuga magică a lui Făt-Frumos însoţit de fata răpită. Metamorfozaţi pe rînd în turmă-păstor, biserică-dascăl, lac-răţoi, ei reuşesc să-i păcălească pe adversarii mai puternici, dar nătărăi. Există basme de mare circulaţie, construite pe schema păcălitorului păcălit : *Pisoiul năzdrăvan, Cenuşăreasa, Fata babei şi fata moşneagului, Înşiră-te mărgăritare, Mărgicuţa de sub limbă*. Cu tot *dramatismul* lor de paradă, interpretabil şi în sensul comicului, şi în sensul tragicului deopotrivă, ele dau impresia că ţin seama de principiul după care cine rîde la urmă rîde mai bine. Poziţia, cel puţin ambiguă, a textului din proza fantastică este perfect plauzibilă dacă ne gîndim că ea a fost supusă intens unui proces de literarizare, de modernizare în urma deplasărilor de funcţie.

C. GRUPURI COMICE

Între seria tipologică a cuplului comic şi păcălitorul păcălit se situează grupul comic. Este vorba de cetele de năzdrăvani care îl însoţesc pe Făt-Frumos în aventurile sale eroice, sau de diverse tovărăşii între animalele din pădure. Nici aici nu lipseşte seria păcălitorul păcălit. În basme, farsa fiind înlocuită cu încercările grele, nu mai are nimic hazliu, deşi se păstrează bine întipărită alura jocului. Din punctul de vedere al prezenţei scenice, membrii cetei constituie un alai carnavalesc, în vreme ce Harap Alb pare să facă notă discordantă. Împăratul nu

pricepe că, împotriva aspectului fizic, totdeauna convențional în proza fantastică, pe toți îi unește același spirit justițiar, pe care nu-l afișează ostentativ. De data această situația se schimbă față de întîmplările din *Dănilă Prepeleac*. Dacă acolo diavolul nu se putea acomoda logicii comune terestre, dincoace năzdrăvanii lui Harap Alb impun stilul lor de gîndire și de existență, făcînd precare încercările tendențioase ale împăratului și dînd naștere la situațiile comice cunoscute. În cele din urmă împăratul se vede obligat să cedeze.

Alt tip de ceată comică îl constituie anumite animale din pădure, puse în alertă de întîmplări banale. Unele povestiri din această categorie reformulează motivul *prostia omenească*. Este de ajuns ca vulpea, de pildă, să vadă pisoiul în jurul cadavrului unui cal, pentru a-și face socoteală că, de vreme ce a ucis un animal atît de mare la trup și stă apoi cocoțat deasupra lui fără să-i pese, trebuie să aibă și forță uriașă. La fel gîndesc lupul și ursul înștiințați de vulpe. Cuprinși de panică, aleargă cu toții prin pădure după adăposturi, dînd naștere la diverse situații hazlii ca în filmele lui Disney. O altă serie de narațiuni au ca titlu *Măritișul vulpii*. Găzduindu-l pe motan în vizuina ei, vulpea pleacă prin pădure să se laude că s-a măritat. Ursul, lupul etc. vor să afle cum arată mirele, descris de gazdă în culori fabuloase. Ajunși la bordei, ei nu zăresc decît sabia cu care se fălea motanul, amănunt suficient ca să-i cuprindă spaima. Și de data aceasta au fost greșit traduse aparențele.

În legătură cu casa din pădure sînt brodate narațiuni hazlii, ai căror eroi principali pot fi țapul, scăpat din mîinile ucigașului, cocoșul pornit să reabiliteze onoarea moșneagului în fața babei sau, pur și simplu, un ou năzdrăvan. Ultimii doi, asociindu-și racul, șoricelul și țapul, știu să profite de prostia omenească și să se întoarcă acasă cu comorile hoților. În asemenea cazuri, avem de-a face mai curînd cu autopăcăleli, întrucît nici motanul din *Măritișul vulpei*, nici cocoșul nu întreprind nimic deosebit. Comicul este însă destul de consistent datorită confuziilor de situații care se produc cu ingeniozitate și rapidă mișcare filmică.

Cînd ne gîndim la măştile populare avem invariabil în vedere sensurile alegorice ale acestora, ceea ce ne-ar sugera, într-o anumită măsură, justificarea lor poetică. Dar problema este mult mai dificilă decît pare la prima vedere. În contemporaneitate, chiar şi în satele unde obiceiurile sînt încă bine conservate, oamenii nu mai fac deosebire netă între capra ca mască şi alte măşti din alai. Faptul nu ne dă dreptul să vorbim fără rezerve de caracterul alegoric al acestora, căci masca nu mai presupune o substituţie, nici măcar în sensul comun al fabulei. Totuşi măştile s-au contopit în alai, iar dacă una dintre ele, să spunem capra, slujeşte denumirii ansamblului, înseamnă că aparţine unui fond tradiţional mai puternic.

Pentru timpurile mai vechi masca era într-adevăr o alegorie, adică reprezenta un animal asemenea fabulei. Dar la origine lucrurile stăteau altfel. Oamenii din mediile arhaice nu priveau partea tehnică a ritualului, neseparînd masca de animal. Ei ştiau că este purtată de un ins din colectivitate, dar, nefiind obişnuiţi cu convenţiile artistice mai noi, în momentul dansului purtătorul era, în concepţia veche, animalul însuşi, un fragment de mit coborît în realitatea vie. De aceea, în timpul pregătirii ritualului, se luau măsuri stricte de tăinuire a insului ales să îndeplinească rolul animalului totem. Cu vremea, caracterul solemn şi sacru al dansului a început să se laicizeze, personajului venerat la origine i s-au atribuit caractere comice. Acest destin a fost propriu aproape tuturor producţiilor străvechi care au avut iniţial rosturi ritualiste.

Pe teritoriul nostru s-au dezvoltat cîteva tipuri fundamentale de măşti, capra, ursul, calul, dictate de condiţiile primitive ale ocupaţiilor, perpetuate şi în timpuri mai noi cînd s-au produs, după împrejurări, alunecările de funcţie. Cercetarea etnografică propriu-zisă se încheie cu descoperirea acestora şi înţelegerea evoluţiei lor. Cu alte cuvinte, dacă în contemporaneitate apar şi alte măşti,

de ciine, cioară, iepure etc., faptul rămîne lipsit de semnificații noi, iar cercetătorul cu judecată știe să aprecieze caracterul lor accidental, să le rețină doar în măsura în care pot fi acceptate ca variante mai mult sau mai puțin caduce și atîta tot.

Din punct de vedere estetic, masca poate fi interpretată ca o farsă, atît pentru timpurile străvechi, cît și pentru cele moderne. Deosebirea constă în aceea că omul arhaic vrea să păcălească (nefiind conștient de aceasta), prin asemănare cu animalul, determinîndu-l să fie favorabil tribului, eventual să se lase ucis. În contemporaneitate masca înseamnă, de asemenea, o înstrăinare, cu intenția ca purtătorul să nu fie recunoscut. Păcăleala se îndreaptă împotriva spectatorilor înșiși, membri ai colectivității lipsiți de intuiție. Cu cît mistificarea este mai bine regizată, cu atît jocul devine mai amuzant. Alaiurile de Anul Nou sînt încă și astăzi de neconceput fără măști, veselie și, într-un cuvînt, fără situații comice.

E. LUMEA RĂSTURNATĂ

Dacă acceptăm că *lumea răsturnată* constituie o serie tipologică, așa cum se susține îndeobște pentru arta cultă, folclorul dispune de un exemplu clasic, *imaginea apocaliptică*, devenită, este drept, model și pentru creația savantă. Ideea sfîrșitului de lume nu poate fi decît dramatică și absurdă. Pentru omul arhaic, imaginea apocaliptică este întîi de toate dramatică și monumentală. El a avut revelația metafizică a spectacolului final, reprezentîndu-și-l ca pe un dezastru cosmic și descriindu-l sistematic. Faptul a pornit din dorința legitimă dintotdeauna de a pătrunde sensul lucrurilor. Dar, aventurîndu-se dincolo de limitele date ale cunoașterii și peste puterile sale momentane de înțelegere, a riscat să se înapoieze înfrînt, cu mintea stăpînită de chipurile devenite grotești. Jocurile amuzante, farsele și alaiurile car-

Scanned with OKEN Scanner

navalești, stimulatoare pentru spiritul avid de certitudine s-au transformat fulgerător într-un dans de sabat. Așa-zisele *prevestiri*, pe care omul și le imaginează cu naivitate, reprezintă invazia ilogicului în firescul lucrurilor. În culegerea de legende a lui Tudor Pamfile, *Sfîrșitul lumii după credințele poporului român*, descoperim compoziții similare ca formă și structură cu unele texte ale literaturii medievale, citate în literatura de specialitate (Robert Curtius, Vera Călin) pentru ilustrarea seriei tipologice *lumea răsturnată*. Spectacolul lumii se va încheia, de pildă :

„Cînd a bate fiu pe tată,
Cînd a bate fiică pe maică,
Fratele mai mic pe fratele mai mare
Soră mai mică pe cea mai mare" :

Sau cînd :

„O fi anul ca luna.
Luna
Ca săptămîna,
Săptămîna
Ca ziua,
Și ziua ca ceasul scurt
Iar ceasul
Ca un minut".

Reducția timpului după schema inversată a basmului este o temă filosofică de mare interes teoretic, dar cultivarea ei în cadrul oralității are la bază intenții moralizatoare. Cu alte cuvinte, colectivitatea străveche înclină să impună ideea că imaginile de groază nu sînt reale, ci doar posibile în funcție de respectarea ori de nerespectarea normelor prestabilite de tradiție. În acest caz, abaterea de la normă nu mai naște sentimentul comicului, ci impresia de groază și de neputință, sancționarea prin rîs fiind înlocuită cu sancționarea prin evocarea amenințătoare a catastrofei. Gluma a fost dusă prea departe,

Scanned with OKEN Scanner

ar spune moralistul popular, sau rîsul s-a transformat în rînjet, ar fi de părere Dürremnatt, dovedindu-se din nou existența raporturilor intercategoriale.

F. ABSURDUL

A trata o asemenea temă pe terenul culturii populare pare o întreprindere hazardată. Se știe, în general, că gîndirea tradițională este prin definiție sistematică, afirmativă, constructivistă, în conformitate cu legile naturalului. Absurdul înseamnă tocmai antinatură, răsturnarea valorilor prestabilite, instaurarea ilogicului și a haosului în judecata comună. Ar fi o eroare de metodă și totodată o împietate să atribuim asemenea epitete unui cîmp de idei bazat întîi de toate pe bunul simț al omului modest ca formație intelectuală, care se conduce în scurta sa trecere prin vreme după observații izvorîte din propria-i activitate practică. De reținut însă că părerile despre lume ale omului simplu sînt numai aparent fragmentate și inconsistente teoretic. Cum am afirmat-o și în alt capitol, raportate la nivelul generațiilor și la dimensiunea magnifică a culturii colective, ele reușesc să urce pe treptele ierarhice ale abstracțiunii, uneori pînă în sfera înaltă a metafizicii pure. De aceea trebuie evitate opiniile formulate în mod simplist, din necunoștință de cauză, după care gîndirea populară s-ar distinge doar prin tendințe pragmatice. Studii competente din partea unor filosofi ar putea corecta părerile extremiste.

Problema care ne interesează, deocamdată, nu privește întrebarea dacă gîndirea populară depășește sau nu empirismul, ci dacă este consecventă cu ea însăși. În momentul în care ne-am convins că ea a decis să fie loială cu sine, constituindu-se afirmativ, pentru rațiunea supremă de conservare a valorilor umane, absurdul ca viziune filosofică și poetică este exclus din principiu. Basmele, miturile, legendele, datorită reprezentărilor de chipuri monstruoase, dragoni, centauri, zmei etc., constituie

Scanned with OKEN Scanner

figurări poetice ale absurdului. Dar atitudinea omului arhaic față de ele este de eliminare. Întrucît gîndește în spiritul naturalului, el luptă pentru păstrarea integrității organismului social. Lumea se împarte în două sfere distincte și de aici urmează *principii* de importanță capitală pentru viața practică, economică, morală și poetică a grupului : una familială, cunoscută, dominantă, cealaltă vrăjmașă, absurdă. Omul gîndește absurdul dar refuză să-l însușească drept mod de comportament. În această privință, el este consecvent cu sine însuși.

Se poate reproșa că religia dovedește contrariul celor afirmate : de vreme ce omul și-a imaginat o forță superioară extramundană care să-l dirijeze, a dat dovadă de comportament absurd, adică a acceptat ilogicul. Nu interesează aici dacă omul l-a făcut pe Dumnezeu sau invers, dacă, așa cum susținea Lucáks, gîndirea pseudoștiințifică ia efectul drept cauză, deși faptul ar clarifica de la sine problema. Important este că omul, rămînînd mereu același, a știut să extragă din reprezentările ilogice, prin metamorfismul și aspectul lor antinatural, sensuri utile. De aceea chipurile monstruoase, fie malefice, fie benigne, din mituri, basme, legende etc., fac parte din categoria așa-numitului *absurd contemplativ*, avînd rosturi pedagogice în viața socială. Abia imaginea apocaliptică, deși se înscrie în aceeași ordine, poate fi interpretată în sensul absurdului propriu-zis. Poate fi, pentru că interpretarea ne aparține nouă, situată în altă sferă de gîndire. Dar, de pe această poziție, sîntem îndreptățiți să declarăm absurdă o mare parte din cultura tradițională. Unele părți ale ei sînt chiar foarte vizibil ilogice. De pildă, un țăran care își lasă recolta pradă grindinei și nu o salvează sub pretext că duminica nu se cade să muncească. dă dovadă de scandaloasă nechibzuință, deși din punctul de vedere al gîndirii arhaice se supune unor concepții tabuistice general-acceptate. De asemenea, dacă îl întîlnim pe stradă, îmbrăcat în haine tradiționale, încercăm sentimente variate, între admirație și curiozitate, uneori răutăcioasă. Într-o lume pe care o credem logică numai pentru noi, noul venit ne pare un intrus. Într-adevăr, absurdul înseamnă si-

tuarea omului într-un context nepotrivit, înstrăinarea lui de ceea ce îi este familiar. Gradul de înstrăinare diferă. El închide în sine termenii unei comparații, spune Camus. Dar cu cît termenii comparației se distanțează, cu atît crește dimensiunea absurdului. Omul tradițional s-a străduit totdeauna să-și asigure mediul familial, inventînd și ceea ce nu se poate inventa în chip logic, adică absurdul. Folosindu-se de reprezentări sumbre, ca în cazul basmului, sau de groază, ca în privința Apocalipsului, el nu a ieșit din sistemul său propriu de gîndire.

Pentru el Apocalipsul este un mod efectiv ilogic de existență, dar numai condiționat posibil. Nouă ne apare, în schimb, ca invenție poetică și atîta tot. Fiind conceput ca epifenomen în sistemul gîndirii arhaice, putem întrezări în structura sa mecanismele absurdului. Astfel, îngăduindu-ne speculații, constatăm că omul a mers prea departe cu jocul plăsmuirilor și al explicațiilor, încît din pedagog, cum intenționa să fie la început, s-a transformat în artist. El însuși a trebuit să recunoască un asemenea eșec, sau, în ultimă instanță, o victorie pe plan poetic. Schimbarea de atitudine se produce în mod vizibil mai ales în basme, din momentul în care omul începe să le trateze drept întîmplări mincinoase. Așa se și explică formulele interogative din proza fantastică (cu siguranță, elemente adăugate recent) de tipul : pe cînd erau lupul cățel, ciorile albe, puricii se potcoveau cu 99 oca de fier etc. ; sau finale : am încălecat pe o pajură, pe un iepure șchiop etc.

Tot cu intenția de a exclude ilogicul din spațiul sensibil al vieții, reținîndu-i doar semnificațiile poetice, sînt răstălmăcite și acele sentințe care fac parte mai curînd din seria tipologică a comicului, *„lumea răsturnată“*. Unele dintre ele, introduse în vorbirea orală, au rostul de a sublinia caracterul comic al unei situații prezente la care se face aluzie directă, aceasta fiind atît de incredibilă și rizibilă, încît poate fi plasată pe vremea cînd „lupul cu oile în staul se culcau și ciobanii cu împărații și craii la masă verde ospătau“ sau „cînd ploua cu cîrnați și lipii calde“, adică niciodată.

Scanned with OKEN Scanner

Altele vor să arate că întîmplarea nu va avea loc în viitor, punînd în situaţie precară nu numai momentul prezent delimitat comic, ci însăşi imaginea apocaliptică, prin expresii : „Cînd a zbura bivolii", „Cînd s-or roade furcile pămîntului", „Cînd s-a lipi cerul de pămînt", „Cînd a prinde mîţa peşte / şi coada de urs a creşte" etc. Plăcerea pentru exagerare duce la gratuităţi de tipul poveştilor cumulative din Apusul Europei, unde pisica înghite polonicul, oala cu mîncare, casa, iar la noi duce la poveştile cu minciuni, în care albina trage la plug. Nicolae Balotă citează ca exemplu de exagerare comic-absurdă păţania unui bătrîn care se sperie văzînd o pasăre într-o tufă, pentru că pasărea era de patru ori mai mare decît tufa. Este vorba de limerick, poezie din cîteva versuri, cultivată de autori celebri şi care se bazează pe nonsensuri. În poveştile cu minciuni se întîmplă, de asemenea, lucruri scandaloase prin senzaţionalul lor. Un erou popular, jucîndu-se cu un dovleac, scapă briceagul înăuntru. Ca să-l scoată, intră după el, dar se întîmplă să dea peste o herghelie de cai, peste albina trăgînd la plug, peste secerători care fugăresc un iepure etc. Toate acestea le află oamenii aşteptîndu-şi rîndul la moară, în vreme ce povestitorul, acolo de faţă, pretinde că nici nu se născuse.

Nu trebuie să se creadă că gîndirea populară a fost peste tot încrezătoare în propriile construcţii poetice, lexicale ori categorii logice. Jocul de-a ilogicul convinge de contrariul. Este adevărat că printre colecţiile de proverbe şi sentinţe descoperim judecăţi categorice de tipul : „Boii se leagă cu funia iar oamenii cu cuvîntul". Dar ce facem dacă întîlnim alta care poate s-o contrazică : „De la adevăr la minciună e un lat de palmă". Sau : „Dacă vrei să nu creadă spune adevărul". Este gîndirea populară contradictorie ? Putem să cumulăm cele două tipuri de judecăţi sau să ţinem seama numai de unul dintre ele ? Iată moduri diferite de a pune problema, toate deopotrivă de eronate. Încă sîntem stăpîniţi de prejudecata de a trata folclorul şi, în general, gîndirea populară în mod global, nediferenţiat sau pe porţiuni selectate în mod arbitrar. Cele două tipuri de gîndire,

Scanned with OKEN Scanner

deşi integrabile într-un sistem unitar (ce nu ţine obligatoriu numai de domeniul folclorului), se diferenţiază ca stiluri individuale. Recunoscînd această situaţie reală, sîntem scutiţi de a folosi formule convenţionale şi fraze retorice care plutesc pe deasupra adevărului ştiinţific în ceea ce priveşte cultura tradiţională.

Seria de sentinţe din categoria „Dacă vrei să nu te creadă...“ ne va conduce cercetarea într-o singură direcţie foarte precisă. Dacă unii creatori populari au fost interesaţi să exercite pînă dincolo de limitele posibile facultăţile imaginative ale omului, alţii şi-au descoperit vocaţia în a formula sentinţe normative, în conformitate cu opinia generală a grupului. În schimb, alţii au preferat un tip de joc intelectual, mult mai dificil şi mai plin de subtilitate. Excesiv de lucizi, ironici prin excelenţă („Dacă vrei să nu te creadă...“), ei inventează sentinţe destinate să inspire îndoială în valoarea absolută a categoriilor logicii şi a noţiunilor comune. Preferînd „coţcăriile“ în locul vorbirii discursive şi inteligibile, paradoxurile, nonsensurile, diferitele feluri de invenţii absurde, asemenea personaje trebuie să fi părut pitoreşti şi ciudate în lumea satului. Nu este exclus ca mulţi săteni, mai ales dintre aceia specializaţi în sentinţe serioase („Boii se leagă cu funia...“), să se fi amuzat doar cu bunăvoinţă şi atîta tot, aşa cum se întîmpla cu bufonii în vechime. În vreme ce Păcală se amuza făcînd farse pe socoteala oamenilor, coţcarul satului, tip de bufon rural, inventa alt tip de păcăleli, în care personaje erau cuvintele devenite inconsistente. De aceea tonul său oscila între maliţie şi resemnare, evoluînd în direcţia personajelor absurde, asemenea celor din literatura scrisă. Replicile sale par rostite uneori de eroi ai teatrului lui Ionescu, contaminaţi de boala logicii : „Vine seara, pleacă dimineaţa şi lumea zice că a dormit acolo“ ; „De mueram ieri, azi nu auzeam“. Sau alte exemple care vizează dizlocarea conţinutului noţional : „Fecior de carte, ştie popă“, „Urcă-te dragă-n jos, c-acuma în sus te-ai scoborît“.

În sfîrşit, altele fie că teoretizează umorul negru („Tot două oale-mi fierb : una seacă şi alta goală“ ; „Trag la rău ca altul la bine“ ; „Cinci cîştig, şapte mă-

nînc, ce rămîne bag în pungă“ etc.), fie că avertizează asupra unor teme majore, de mare importanță existențială, se prezintă ca simple axiome, capabile să circule independent, datorită adevărurilor relative. Lipsește doar liantul expunerilor discursive cu care ne-a obișnuit gîndirea savant-cultă, pentru a ne da seama că pot figura în sistem unitar. Astfel gîndirea populară ne poate furniza invenții poetice ori teoretice de mare virtuozitate intelectuală, îngăduindu-și să propună formule stilistice variate, egalînd, dacă nu ca valoare, cel puțin prin diversitate pe cele ale așa-zisei *culturi majore*.

Scanned with OKEN Scanner

V. Forme ale imaginarului

1. FANTASTICUL

Dacă ne-am conduce după cercetările efectuate pe terenul artei culte, ar trebui să ajungem la păreri extrem de controversate în ceea ce priveşte fantasticul creaţiei populare. Unii, deşi îi recunosc existenţa, consideră că nu poate fi situat pe o treaptă superioară a valorilor, deoarece, afirmîndu-se ostentativ, nu îndeplineşte condiţia de bază a acestui mod de reprezentare, şi anume instaurarea acelui „ceva" straniu în chip insidios, într-o ordine prestabilită de lucruri, pentru a determina discret, dar temeinic, o altă orientare imagistică şi conceptuală. Descoperirea unei asemenea realităţi insolite este experienţa unică a individului dispreţuitor al şabloanelor şi atras de configuraţia tulburătoare a enigmelor. (Roger Caillois). Alţii se bazează pe criterii funcţionaliste şi acordă lectorului drepturi limitate în a aprecia caracterele imaginii : dacă ea este sau nu expresia unei întîmplări credibile. Folclorul ar avea deplin acces în planul literarului, deşi nici de data aceasta nu se face apel la el pentru exemplificare. (Tvetan Todorov). În sfîrşit, Adrian Marino, ca să ne oprim doar la cîteva teorii reputate, pledează în favoarea ideii că fantasticul aparţine fenomenelor elaborate cu intenţie conştientă şi că numai în acest sens i se recunosc va-

Scanned with OKEN Scanner

lorilor poetice [1]. Evident, aşa stînd lucrurile, folclorul nu poate fi luat în discuţie.

În ceea ce ne priveşte, nu ne propunem să formulăm o teorie proprie a fantasticului, nici să polemizăm cu autorii celor existente, deoarece faptul ar pretinde un studiu întins şi sistematic. Totodată, ni se pare că, în privinţa fantasticului, ca în orice problemă fundamentală a artei, riscăm cel mult să multiplicăm inventarul de opinii şi nicidecum să realizăm vreodată o definiţie cuprinzătoare şi definitivă. De aceea intenţiile noastre sînt mult mai modeste. Pornind de la teoriile deja enunţate şi, în general, recunoscute în bibliografia de specialitate, încercăm să demonstrăm că ele pot fi confirmate în mare parte de însăşi creaţia folclorică. Este o dovadă în plus despre valabilitatea unor adevăruri ce le cuprind, chiar dacă autorii lor nu au fost întotdeauna destul de convinşi de aceasta.

Pentru Roger Caillois, spre exemplu, basmul face parte din categoria *fantasticului instituţional*. Lui îi este caracteristică „fantezia prea dezinvoltă" şi de aceea nu-şi justifică locul în discuţie. La drept vorbind, autorul are perfectă dreptate, deoarece îl interesează un anume tip de reprezentare, ceea ce îl obligă la delimitări riguroase şi, dintr-un anumit punct de vedere, credibile. Dar să presupunem că unui pictor anonim i-ar trece prin minte să traducă în imagini plastice doar partea introductivă a basmului. În acest caz, bănuim, după datele furnizate de însăşi proza populară, el ar realiza un cadru perfect „realist" : o curte domnească ori o familie patriarhală, părinţi şi copii, stăpîni şi slujbaşi, apoi diferite categorii de meseriaşi. Ar introduce totodată unele amănunte „scandaloase", cum ar spune Roger Caillois, dîndu-ne dreptul să întrezărim prezenţa fantasticului, *insidios* care se instaurează în „inima" peisajului, făcîndu-l apt de a pătrunde în altă ordine de semnificaţii : copacul devastat în mod straniu, calul mîncînd jeratic, împăratul cu un ochi vesel şi altul trist, pasărea aducînd veşti senzaţionale mesenilor, bătrîna înţeleaptă care, după aparenţe, se poate oricînd transforma într-un personaj malefic, rugul de fasole care creşte într-o singură noapte

de ajunge la cer etc. Aceste situații nu par să aibă cauze logice. Ele intervin „din afară", în chip misterios și constituie cazuri de excepție în narațiune, adică pretexte de tulburare a ordinii prestabilite. Totul ar trebui să se oprească aici, dacă ar fi să privim lucrurile la nivelul unei singure secvențe a întîmplării. Dar, din fericire, operează legile prozei și mai ales ale basmului, de aceea suspendarea actului narativ nu poate fi efectuată decît în mod arbitrar, ca o abatere de la principiile literare.

În concepția lui Roger Caillois, fantasticul se naște deci prin tulburarea ordinii într-un mediu determinat. Ilogicul nu se datorează numai raporturilor nefirești dintre lucruri. Faptul ține de un anume mod de reprezentare (ploaia torențială, spre exemplu, care nu afectează suprafața apei) și pare să eternizeze un caz limită. Fantasticul devine regulă prin izolarea unei situații, așa cum rezultă din exemplele lui Roger Caillois. Aceeași impresie s-ar fi născut dacă introducerea basmului, parte distinctă din structura narațiunii, ar fi căpătat forme de reprezentare tipice artelor plastice. Ceea ce se întîmplă dincolo de introducere ilustrează în alt tip de fantastic : o anume neconcordanță este de necrezut în cadrul uneia și aceleiași compoziții. În primul caz se produce doar „dezordinea". Ea se datorează unui agent din afară, neidentificabil și are toate premizele să se permanentizeze. „O lege fixă, o regulă bine stabilită, spune Tvetan Todorov, iată ce imobilizează narațiunea. Pentru provocarea unei modificări rapide este mai eficient ca legea să fie încălcată de forțe supranaturale ; povestirea riscă altfel să se dezvolte foarte încet și monoton așteptînd ca un împărțitor de dreptate omenesc să fie amenințat de ruptura echilibrului inițial" [2].

Deosebirea dintre cele două tipuri de fantastic, din introducere și din tratare, dacă ar fi să privim basmul ca pe o frază complexă care închide în sine o întrebare și un răspuns, ni se pare evidentă. Fantasticul rezultă din provocarea realului de către un agent misterios și produce în conștiința individului stări neliniștitoare, confuze, obsedante. Pare mai curînd un fenomen de implozie. Pe de alta, adică dincolo de introducere, în spațiul na-

Scanned with OKEN Scanner

rativ specific aventurii eroice, perspectiva este inversată printr-un fenomen de explozie. Realul, aflat în expansiune, își impune ordinea asupra fantasticului. Primul tip al fantasticului, din „introducere", integrabil teoriei lui Caillois, are la bază un cadru delimitat asupra căruia intervine insidios un agent străin. Dincoace, agentul, Făt-Frumos, este perfect identificabil din punctul de vedere al umanului. Și el pare un tulburător de ordine, dar nu pe planul relațiilor sociale posibile, ci al imaginarului, cîmpul său de acțiune nefiind limitat. De aici caracterul strict convențional al fantasticului, chiar dacă se afirmă tranșant și dezinvolt. El este invenție absolută, pură, eliberată de legile veridicului și ale logicului, dovedindu-se apt de a se integra fenomenelor literare propriu-zise, de a constitui simplu pretext pentru aventura eroică, destinată să restabilească ordinea inițială. Datorită personajelor opozante, fantasticul, de data aceasta *fățiș*, de *principiu, obligatoriu,* nu mai apare „în raport cu fantasticul" (Roger Caillois), ci în raport cu realul (Tzvetan Todorov). Chiar și în cadrul unor narațiuni de tip Märchen, adesea este dificilă delimitarea elementului real de cel fantastic, astfel că în conștiința ascultătorului ori a cititorului se naște impresia de „îndoială", dacă evenimentul a avut sau nu loc pe plan determinat.

Dar aceasta este o atitudine evoluată, specifică oamenilor de cultură, dispuși să contemple fenomenele supranaturale, cu alte cuvinte să nu le mai recunoască vreo funcționalitate socială, ci literară. Totuși situația poate fi întîlnită și în mediile patriarhale, chiar dacă nu are un caracter generalizat. Ideea că basmul este o minciună frumoasă nu i-a scăpat creatorului popular, din contră, a făcut din ea un principiu de ordine artistică afișat permanent în formule finale. Proverbul „frumoasă poveste, dar mare minciună" dovedește capacitatea artistului anonim de a modela fantasticul și de a-l contempla „din exterior" cu intenții estetice. Desigur, generalizarea este riscantă. În cadrul tradiției îndepărtate, omul nu putea distinge totdeauna faptul concret de cel imaginat, după cum nu reușea să conceapă propria existență decît în subordinea supranaturalului. Fantasticul

Scanned with OKEN Scanner

nu exista deocamdată pentru dînsul ca fantastic. Și aceasta nu din motivul că omul îi dădea naștere ostentativ și conștient, ci pentru că își ducea viața în interiorul lui în chip inconștient. Cu timpul a trebuit să apară și încrederea de sine și totodată capacitatea de disociere. Omul comunică în imagini nu numai impresia că vede obiectele și atîta tot, dar mai ales că și le imaginează. Narațiunile mai noi din categoria „poveștilor cu minciuni" erau veritabile exerciții de fantazare gratuită, amintind, pe alt plan, de încercările dadaiștilor de a verifica aptitudinile logico-expresive ale cuvintelor. Fantasticul din „poveștile cu minciuni" e un caz limită al genului.

Problema abordării fantasticului folcloric, asemenea oricărei forme poetice imaginate de artistul anonim, privește atît consumatorul din afară, cît și pe creatorul însuși, lucru subliniat dealtfel totdeauna cînd s-a ivit prilejul. În primul caz nici nu trebuie să ne întrebăm în legătură cu existența fantasticului, deoarece faptul ni se pare de la sine înțeles. Cel mult omul de cultură poate ajunge la păreri controversate în ceea ce privește structura și valoarea sa estetică. În al doilea caz, natura materialului poetic ca și funcțiile pe care le îndeplinește ne obligă nu numai la diferențierea categoriilor de creatori conștienți și inconștienți, cum o face pe bună dreptate Adrian Marino, dar și la selectarea textelor artistice. Din acest punct de vedere poate fi surprinsă o anume inconsecvență la Roger Caillois. Autorul francez vizează, în discuțiile teoretice, specii ale poeziei fantastice, basmul, legenda, mitul etc., integrîndu-le în mod global în categoria „fantasticului instituțional". Exemplele le descoperă numai în artele plastice, ca și cum caracterele imaginii poetice ar fi determinate de genurile în care ele apar. De vreme ce în Evul Mediu, să spunem, existau preocupări pentru figurarea plastică a unui fantastic insidios, fie la creatori celebri, fie la autori de cromolitografii, ilustrații, embleme, este imposibil ca aceeași concepție poetică să nu se fi revărsat și în alte compartimente ale artei : basmul, legenda, mitul.

Pe de altă parte, avem motive să credem că dacă Roger Caillois ar fi apelat și la unele imagini plastice

Scanned with OKEN Scanner

(în operația de depistare a fantasticului, cum și-a conceput lucrarea, și nu de transformare a lui la nivelul întregii creații pentru a dezvălui un anume sistem de gîndire), din domeniul folclorului, teoria sa despre fantasticul insidios s-ar fi îmbogățit în exemple. Ne putem convinge dacă luăm în discuție, în maniera autorului francez, unele imagini specifice icoanelor pe sticlă. Procedeul cel mai des utilizat este traducerea exactă pe suprafața colorată a unor idei pur literare, ceea ce îl conduce pe artistul popular la realizarea unui mecanism imagistic extrem de straniu. De exemplu, este suficient ca autorul să-și amintească de un vers din psalm : „Și moartea pre moarte călcînd", pentru ca să ni-l înfățișeze pe Isus în scena Învierii ieșind falnic din mormînt și călcînd în picioare un schelet cu tot cu coasă. Versurile : „Și boul peste el sufla / Căldură ca să-i facă", îi sugerează automat pictorului imaginea animalului, dar și a norului de abur scos din abundență pe nări. Scena în sine nu are nimic neobișnuit la prima vedere, fiind perfect acceptabilă pentru ceea ce vrea să însemne : naşterea unui copil de păstor. În schimb, poate să șocheze atmosfera neobișnuită, cuprinsă de o lumină difuză și plină de taine, care învăluie deopotrivă oamenii și animalele, spectatori solemni la misterioasa întîmplare. O altă scenă pictată pe sticlă poartă titlul „Maica îndurerată". Ideea dramatică este figurată printr-o sabie care străpunge inima mamei, în timp ce chipul ei nu trădează vreo suferință. Procedeul este desigur naiv, amintind nu numai de desenele similare de pe răvașele amoroase ale ostașilor, dar și de o întreagă imagerie cultă despre amorași, dovadă că același mod de reprezentare a cunoscut o sferă de existență foarte largă.

O altă sursă a fantasticului de pe icoanele pe glajă rezultă din relațiile care se stabilesc sau nu între lucruri, fie că este vorba de multiplicarea amănuntelor, fie de nerespectarea proporțiilor sau a unor legi comune, general recunoscute. Un autor din Mărginimea Sibiului a realizat imaginea unui peisaj aspru și contorsionat, folosind culori crude, în maniera lui Van Gogh. În mijlocul decorului a plasat un lac cu o barcă foarte agitată, alegorie medie-

Scanned with OKEN Scanner

vală vizînd efemeritatea vieții omului. În schimb, copacii din apropiere, adăpostind doi sihaștri căzuți în extaz, stau liniștiți sub cerul senin, de un albastru traklian. Spațiul ceresc este segmentat de o dungă roșie, lată, pe unde galopează proorocul ca pe o șosea sîngerie. În altă parte, Sf. Ioan, după ce a fost decapitat, continuă să stea îngenuncheat, drept, cu mîinile ridicate pentru rugăciune. Se pare că a avut două capete deoarece unul, foarte asemănător cu al călăului, și cu ochii deschiși, de unde și impresia puternică de straniu, este ținut de executor într-o mînă, iar celălalt, cu ochii închiși, a fost preluat de o împărătiță bizantină.

Derutant este apoi statismul imaginilor. După înfățișarea pe care o are ostașul-călău și după modul cum ține sabia, nu s-ar putea crede că a fost în stare să facă vreodată o faptă cumplită. De obicei calul Sfîntului Gheorghe este cu totul străin de intențiile stăpînului. Desenul, în loc să sugereze mișcarea, dă impresia, din contra, de inerție, asemenea majorității picturilor pe sticlă, deoarece aici nu interesează altceva decît simbolul, fabula fiind în general cunoscută. Și aceasta tocmai pentru că ni se înfățișează o simplă secvență dintr-o serie de întîmplări integrabile într-o narațiune mai largă. Deoarece artistul a dorit să le scoată în relief, din intenții didactice, el le-a individualizat, asigurîndu-le existența de sine stătătoare, ceea ce l-a obligat adesea la eliminarea unor eventuale perspective anecdotice. În fresce, situația se schimbă fundamental. Aici impresia de mișcare este dominantă, fiind justificată de intenția artistului de a-și reprezenta un întreg sistem mitic.

Astfel, icoanele pe sticlă se pretează nu numai la comentarii în direcția comicului, (cum a făcut-o Ion Gheorghe), dar și a fantasticului, ambele puncte de vedere dovedind, în fond, valențe posibile ale unuia și aceluiași fenomen poetic. Față de exemplele citate Adrian Marino ar putea formula rezerve serioase ; ni s-ar spune, condiția esențială a fantasticului, potrivit propriei teorii, este conștiința de sine a creatorului, ceea ce cu greu putem accepta în cazul icoanelor pe sticlă. Impunînd restricții atît de severe, autorul abordează problema din punctul

Scanned with OKEN Scanner

de vedere al cititorului modern și nu avem motive să nu ne raliem. În privința folclorului, ținem seama și de compoziția socială, diferențiată a oamenilor din comunitățile rurale mai noi, creatoare și consumatoare de fantastic. Nu avem în vedere numai basmul și icoanele pe sticlă elaborate și valorificate estetic atît de săteni, cît și de orășeni, dar și alte forme poetice populare.

Pentru a rămîne consecvenți principiului propus, de a verifica pe terenul creației anonime unele afirmații și teorii formulate în legătură cu arta cultă, să pornim tot de la Roger Caillois. Un pasaj ne atrage în mod deosebit atenția : „De fapt, lumea lui Bosch este tocmai o lume sistematică. Ea se arată mai întîi în capitelurile, frontoanele și tîmplele bisericilor romane ; se înmulțește în spațiile albe ale manuscriselor, în jurul textului pe care-l încleștează în sinuozități capricioase. Anexează viziunile Apocalipsului, chinurile infernului, halucinațiile anahoreților supuși ispitei în deșert. Se revarsă din cărțile care vorbesc despre floră, din culegerile de basme medievale cu animale, din culegerile de proverbe, de sentințe comice, de minuni și de oracole. E alimentată de o geografie fabuloasă și de o istorie așa-zisă naturală, în interiorul căreia mișună atlanți și sciapozi, balauri și grifoni. Evadînd din pervazele ușilor și din cheile de boltă, grotești și bizarerii plastice, capete cu picioare și alte năzbîtii se lăfăie de acum înainte în centrul operei de artă. Totodată documentul se confundă cu pervertirea și elementul didactic cu cel alegoric“.[3] Autorul dă impresia că descrie aspecte ale culturii populare de pe teritoriul românesc. Dacă simbolurile indicate nu sînt totdeauna identice, în schimb organizarea lor după principiul hazardului nu se deosebește. Să ne amintim doar de decorațiile cu grifoni, himere, balauri, animale de zodiac de pe stranele bisericilor, jilțuri domnești, plăci ornamentale, de măștile fixate pe parii gardurilor din Vrancea, de stîlpii antropomorfi de la porțile hușene și vom înțelege cît de variate sînt formele și căile de pătrundere ale fantasticului în viața concretă, asigurîndu-i dimensiuni imagistice nebănuite.

Scanned with OKEN Scanner

2) *Cromatismul.* Tripticul de culoare alb-roşu-negru (noi îl retranscriem alb-roşu / / negru) este o străveche constantă stilistică, cu siguranţă unul dintre *documentele* care atestă statornicia noastră în spaţiul carpato-dunărean. El poate fi identificat în diferite etape din istoria predecesorilor noştri. Cucutenienii, spre exemplu, au făcut din alb-roşu-negru (configurate formal în spirală, cerc, tangentă la cerc, triunghi sau romb) un principiu imagistic în baza căruia pot fi identificate stilistic creaţiile lor. Ceramica, singurul meşteşug care ni s-a păstrat, i se supunea în totalitate. Probabil că acelaşi regim îl suportau şi celelalte arte existente deja : încrestăturile în lemn, scoarţele, broderiile, vestimentaţia. Dealtfel, Vladimir Dumitrescu, analizînd încrustaţia cu substanţă albă a vaselor, în incizie şi excizie, crede că „cele două tehnici pot avea ca izvor de inspiraţie două surse diferite : prima tehnică ar fi legată de înfloriturile ţesăturilor, pe cînd a doua pare că se leagă tocmai de sculptura în lemn. Într-adevăr, înfloriturile ţesăturilor sînt realizate şi astăzi — şi desigur, au fost obţinute dintotdeauna cu fire de culoare diferită de aceea a ţesăturii însăşi (negru, roşu, etc. pe alb ; desene în culori deschise pe ţesături închise), ornamentele propriu-zise nefiind prea consistente pe cîmpul unitar al ţesăturii“ [4]. Reputatul specialist român în arta neolitică de pe teritoriul patriei noastre a avut perfectă dreptate cînd s-a referit la cele două tehnici ale încrestăturilor, ca şi în legătură cu permanentizarea acestora în istorie. O descoperire recentă se alătură opiniilor sale. Este vorba de o ţesătură găsită de arheologul Marin Nica la Sucidava-Celei, şi datată 4200 î.e. anul cînd cetatea neolitică de pe malul Dunării a fost incendiată, deci în plină epocă cucuteniană, dacă admitem noua cronologie propusă de Vladimir Dumitrescu [5]. Piesa în discuţie pare să fie o învelitoare de in pentru dormit, „în două iţe“, perfect conservată. Marin Nica a mai descoperit *în Situ,* în aceeaşi locuinţă incendiată, semnele următoarelor obiecte de interes capital pentru discuţia noastră : seminţe de in, trei greutăţi pentru războiul de ţesut, şase fusaiole, o groapă de grîu carbonizat (4300 de ani înaintea depozitelor de la Sarmisegetuza) şi două

Scanned with OKEN Scanner

pietre de rîșniță. Purtătorii acestei culturi preindoeuropene erau sedentari, aveau locuri de cult (Căscioarele — jud. Ilfov, Truşeşti — jud. Botoşani), statuete, stîlpi totemici, rituri consacrate (înhumarea, vopsirea craniului cu ocru), reprezentări simbolice (figurarea mîinii, soarele etc.) într-un cuvînt, un sistem de credințe în centrul cărora se afla Marea zeiță a pămîntului. Ne spune Eliade : „Documentele religioase ne înfățișează o viziune fragmentară și un ansamblu degradat al vieții și gîndirii religioase. Noi vom sesiza ceea ce ne relevă documentele religioase ale primelor culturi neolitice : cultele morții și ale fertilității semnalate prin statuete de zeițe, și de zeul furtunii (cu epifaniile lor : taurul, le bucrane) ; (*Bucrane*, n.m. Motiv ornamental reprezentînd un cap de bou sculptat, întrebuințat în arhitectura Antichității și a Renașterii ; cf. Le Petit Robert, Dictionnaire de la langue française, S.N.L., Paris, 1976, — s.v. Bucrane —, p. 202) ; credințe și mituri în relație cu misterele vegetației ; asimilarea femeie-glie-plantă implicînd omologia naștere-renaștere (inițiere) ; foarte probabil speranța în post-existență ; o cosmologie care admite simbolismul unui *Centru al lumii* și spațiul locuit ca un *imago mundi*. Este suficient să cercetezi o societate contemporană de cultivatori primitivi pentru a-ți da seama de complexitatea și de bogăția unei religii articulate în jurul ideilor de fertilitate chtoniană și al ciclului viață-moarte-post existență“ [6].

Deoarece cultura agro-păstorească a cucutenienilor a durat aproximativ 800 de ani, după evaluările arheologilor, îndeosebi în baza examinărilor cu C_{14}, trebuie să admitem că aceasta s-a impus în așa măsură în conștiința vechilor carpato-dunăreni, încît a lăsat urme adînci de-a lungul multor etape istorice. Vladimir Dumitrescu, referindu-se la ceramică, vorbește chiar de o sinteză care a avut la bază stiluri mai mult sau mai puțin înrudite. El se referă mai întîi la așa-zisa fază precucuteniană, care a luat naștere între Carpații răsăriteni și Nistru. Acesteia i s-au adăugat „două culturi vecine“, *Gumelnita*, existentă între Carpați și Dunăre „dar și dincolo de marele fluviu și *cultura Petrești* din Transilvania [7]. Încă

din mileniul al patrulea î.e.n., cucutenienii au realizat o primă mare sinteză artistică, culturală, etnică, într-un spațiu geografic precis delimitat și care va constitui patria ideală și istorică a dacilor, ca și a românilor, așa cum a fost evocată de Eminescu într-o poezie bine cunoscută.

Ca hiperhoreeni, numiți astfel de către greci [8], carpato-dunărenii își aveau, de asemenea, locurile lor stabile, înainte de toate o patrie anume, chiar dacă vecinii lor din sud amestecau, în evocările lor, realitatea cu legenda. Purtau un nume luat din meteorologie, iar faptul sugerează aderența lor la sistemul de religii chtoniene, deci acelea care legau populațiile de glie, de oameni ai locului, de pămîntul care îl naște și îl renaște pe om.

La rîndul lor, geto-dacii, popor oarecum modern, au rămas fideli locului și spațiului spiritual cucutenian dintre munți, Dunăre și mare. Credințele lor sînt tot de tip chtonian, ceea ce reclamă din nou tripticul cromatic alb (roșu)-negru pentru reglementarea comportamentului religios, cultul Marii zeițe, temple, sanctuare, locuri consacrate adecvate, de pildă muntele mitic Kogaion, sediul marelui preot. Sînt de amintit, în acest context, cuvintele marelui istoric rus, Derjavin : „Potrivit teoriei indo-europene, tracii au apărut în Peninsula Balcanică în al treilea mileniu î.e.n., venind dinspre Nord, de peste Dunăre, de pe pămîntul lor strămoșesc, care se întindea undeva în Carpați, în imediata vecinătate a ținuturilor strămoșești ale slavilor, unde ocupau cu aproximație crestele de Sud ale Carpaților și tot masivul Lamigrad (masivul Transilvaniei, prin analogie cu numele german al acesteia, Siebenburgen), cu părțile Siretului, Prutului și Balcanică". Și mai departe : Timp de decenii întregi, o rezistență deosebit de îndîrjită față de cuceritorii romani au opus dacii (trib trac, înrudit cu geții) care ocupau teritoriul Transilvaniei, Valahiei și Basarabiei pînă la Marea Neagră și Nistru" [9]

Ca să revenim la tricromatismul cucutenian alb-roșu-negru, credem că nu greșim dacă punem în evidență funcția estetică, (chiar și pentru creatorii acestei tehnici), dar și cea ritualistică. Pentru primul tip funcțional, Vladimir Dumitrescu, mai puțin convins, cum am mai arătat,

Scanned with OKEN Scanner

consideră, totuși, ceramica tricromă opera unor *„geniali artiști"* [10]. Într-adevăr, cu un mileniu înaintea războiului de la Troia, străvechii carpato-danubieni au realizat un întreg sistem artistic, cu o sintaxă perfectă, combinînd motive și culori, aceleași în mai multe ramuri ale creației : ceramică, încrestături, ceea ce dovedește, prin această universalizare a formelor, concepția evoluată în elaborarea spațiului estetic. Ceramica tricromă nu e numai una dintre creațiile cele mai remarcabile ale neoliticului european, dar și din toate timpurile. Dacă este să vorbim despre protocronism, să nu-i uităm pe cucutenieni.

Valoarea cultică a ceramicii tricrome poate fi mai curînd dedusă decît clasificată pe bază de documente, întrucît se cunoaște religiozitatea omului neolitic în general și a cultivatorilor cerealieri în special. În *Dictionnaire des symboles*, Jean Chevalier și Alain Gheerbrant identifică *albul* în șase accepțiuni socio-mitice, în coalescență sau în opoziție totală cu *negrul*. Astfel, albul „este culoarea de *trecere* (passage), în sensul în care se vorbește despre riturile de trecere : el este într-adevăr culoarea privilegiată a acestor rituri, prin care se operează mutații ale ființei, după schema clasică a oricărei inițieri : moarte și renaștere. Albul Estului și albul mat al morții, care absoarbe ființa și o introduce în lumea lunară, rece și femelă ; îl conduce spre absență, spre vidul nocturn, către dispariția conștiinței și a culorilor diurne".[11] *Roșul* este și el polivalent : „Culoarea focului și sîngelui, roșul este pentru cele mai multe dintre popoare prima dintre culori, fiind fundamental legată de viață. Dar există două tipuri de roșu, unul nocturn, femelă, posedînd o putere de atracție centripetă, altul diurn, mascul, centrifug, învîrtejit ca o imensă și irezistibilă forță".[12] În sfîrșit, aceiași autori definesc și *negrul* : „În opoziție cu *albul*, negrul este propriul său egal în valoare absolută. Asemenea albului, se poate situa între polii extremi ai gamei cromatice, ca limită a culorilor calde, ca și a celor reci ; după aspectul mat sau luminos, el devine absența ori suma culorilor, negația ori sinteza lor. Simbolic, negrul este cel mai adesea înțeles sub aspectul său rece, negativ. Contra-culoare a oricărei culori, el este asociat tenebrelor

Scanned with OKEN Scanner

primordiale, indiferenței originare. În acest sens, el amintește semnificația albului neutru, a *albului-vid*, și servește ca suport reprezentării lor simbolice analoage, cai ai morții, cînd albi, cînd negri".[13]

Polivalența semantică se explică prin funcția de bază a tripticului și anume simbolizarea scenariului viață-moarte. De aceea, din perspectiva mitului fertilității, *albul (roșul) / / negrul* constituie un sistem cromatic fundamental, structurat după criterii proprii, fără legătură cu legile fizicii. Se adaugă două culori complementare, tot ca semnificație și nu ca posibilitate de combinare : *verdele* și *albastrul*. Templul neolitic de la Căscioarele are pereții vopsiți în spirale roșii și verzi, pe fond alb-gălbui. Culorile complementare apar destul de rar în arta veche, în schimb, arhitectura românească feudală le-a consacrat în monumente reprezentative : *albastru* de Voroneț, *verdele* de Moldovița.

Dată fiind simbolica tripticului, trebuie reținut și aspectul teoretic mai general al acestuia și anume credința în post-existență. Dacă așa stau lucrurile, înseamnă că mitul mioritic își are o foarte îndepărtată origine. Nu ne referim la întîmplarea ca atare și nici măcar la personaje, ci la sîmburele ideatic. Ca text, *Miorița* aparține culturii române, dar trebuie să admitem în realitatea sa poetică o succesiune de straturi care coboară pînă în neolitic, la autorii ceramicii tricromatice, păstori și agricultori ce și-au pus prima dată în istorie, după cîte se cunoaște, problema existenței.

Eliberarea culorii de regimul strict al mitului a dus la mutații funcționale, adică la predominarea esteticului și la o mare diversificare în registrul cromatic, păstrîndu-se totuși tripticul fundamental alb-roșu-negru și complementarele albastru-verde (+galben), la care se adaugă culori combinate, *de nuanță*. Se pare că este vorba de o nouă sinteză artistică, pe teren daco-român, întrucît *nuanțarea* (Blaga) este o trăsătură stilistică generală, fiind comună mai multor arte tradiționale. În spațiul acestora, se clarifică o viziune estetică, modernizată și literarizată, ce ne este proprie. Într-un cuvînt, în satul românesc se produce socializarea mitului. Însemnele și culorile sînt

Scanned with OKEN Scanner

în așa fel utilizate, încît să indice comportamentul social și familial al omului, după rolul pe care îl îndeplinește fiecare ins din colectivitate, în cele două aspecte fundamentale ale existenței sale sociale : viață-moarte.

Prin *mutație* înțelegem o cucerire de funcție, în sensul de afirmare a esteticului în defavoarea unor valori nespecifice, ce țin de domeniul culturalului. Atîta timp cît satul românesc constituia un univers în sine, structurat după legi proprii, evoluția *tripticului*, îmbogățirea registrului *complementar* și a celui de *nuanță* au însemnat procese firești în cadrul aceluiași organism și în perspectiva gustului popular. Satul și-a însușit de multe ori forme străine (motive, teme, subiecte) pe care le-a integrat în propriul său organism. Dar din momentul în care a început să nu mai poată asimila modelele împrumutate, mutația a devenit *abatere*, adică o „inadecvare estetică", după expresia fericit aleasă de Grigore Smeu, indiferent dacă prin aceasta se înțelege Kitsch, stridență cromatică, contorsiune a formelor spațiale, mimesis sentimental, toate energic și pe drept respinse de autorul citat, în numele bunului gust al artei tradiționale : „În domeniul decorației spațiului arhitectural exterior, Kitsch-ul are în momentul de față o priză deosebită în unele din zonele rurale ale țării. Din păcate, însă, este un aspect cu totul ignorat în activitatea de educare a gusturilor. Situația este cu atît mai îngrijorătoare, cu cît e vorba de o realitate estetică ce se oferă privirii cu o mare *stabilitate* și *continuitate*".[14] Se pare că acestea sînt fenomene inerente unei faze de tranziție de la un stil cultural la altul, deși durează de prea multă vreme. Ne aflăm, probabil, în pragul unei noi sinteze, justificată de dialogul modern dintre sat și oraș, care ar trebui să ducă la reabilitarea fenomenului mutației.

3) *Stilizarea*. Dacă tripticul, dincolo de semnificațiile sale mitice, permitea vizualizarea spațiului consacrat unei anume funcții, desenul intervenea pentru a disciplina culoarea, obligînd-o să evolueze în cadre și forme figurale, niciodată strict delimitate. În plastica populară românească nu a existat un *război* între linie și culoare, de tipul disputei dintre Ingres și Delacroix. Din contra, linia

Scanned with OKEN Scanner

dă impresia că se comportă foarte elegant cu partenerul său, culoarea, fără a o neglija vreodată. De pildă, se întîmplă ca marginea desenului, în ceramică, să fie culoarea însăși, sub formă de linie, ușor îngroșată, trasă cu mîna. Cînd suprafața destinată exercițiului cromatic o constituie însăși ființa umană, linia pare și mai discretă, dar ea este aceea care trasează contururile după modele consacrate : rochie clopot, copac tip coif, vase din familia *hora* etc. Este una dintre caracteristicile picturii cucuteniene, ca și a celei românești în general : dialogul tacit dintre linie și culoare. Aceste două elemente ale limbajului se completează adesea, evitîndu-se tautologiile, suprapunerile de semnificație. Astfel, dacă fondul cromatic este roșu, apar, de regulă, alte desene decît cele cu valoare solarizată ; dacă desenul se așază pe o suprafață colorată, el nu o acoperă în întregime, ci o organizează în unități ritmice și dinamice, structurabile într-un tot compozițional în care cele două elemente, linie și culoare, devin consubstanțiale.

A doua caracteristică a plasticii populare românești privește modul particular al evoluției culorii și liniei în spațiul compoziției : prima tinde spre nuanțare, cealaltă spre non figurativ și amîndouă se supun unui cod unic al picturii : acoperirea economicoasă a suprafețelor cu linii și culori, semne ale socio-cosmosului. Se începe cu stilizarea, se continuă cu geometrizarea și apoi cu abstractizarea. Vladimir Dumitrescu a dat o explicație demnă de încredere acestei tehnici : „În contrast cu arta rupestră a paleoliticului din vestul Europei, dar pe aceeași linie cu aceea a artei epipaleolitice despre care am vorbit mai sus — fără ca totuși să se poată stabili deocamdată vreo legătură de filiație cu aceasta —, arta neoliticului prezintă un caracter abstract-accentuat. În vreme ce oamenii paleoliticului cutreierau ținuturi întinse, urmărind animale sălbatice pe care le vînau și astfel nu depindeau, pentru agonisirea hranei lor, decît într-o mică măsură de variațiile sezoniere ale climei, oamenii din epoca neo-eneolitică, deveniți cultivatori primitivi de plante și crescători de animale și obținîndu-și hrana în special din aceste îndeletniciri, sînt preocupați de fertilitatea pămîntului și de înmulțirea animalelor, cu alte cuvinte de per-

Scanned with OKEN Scanner

petuarea vieții, fenomen complex și obscur pentru ei. În luptă cu această necunoscută ce trebuia dominată, are loc un dublu proces : pe de o parte personificarea acestei forțe, pentru a găsi o modalitate de *comunicare* cu ea, iar pe de alta, conceptualizarea gîndirii și posibilitatea de a abstractiza. Arta neolitică, cu preferința ei pentru schematism geometric, este reflectarea acestei posibilități a omului de a *abstrage* din realitate, de a figura realitate în scheme și de a reprezenta concepte în simboluri grafice".[15] În același sens se exprimă și Mircea Eliade, subliniind mereu că tendința de abstractizare (de simbolizare) este specifică oricărei culturi bazate pe ritualuri de trecere și pe credința în post-existență. Vorbind despre getodaci le spune : „Experiențele extatice întăresc convingerea că sufletul nu este exclusiv autonom, dar că este susceptibil de o *unico mistica* cu divinitatea. Separarea sufletului de corp, determinată prin extaz, relevă pe de o parte dualitatea fundamentală a omului, și de alta posibilitatea unei post-existențe spirituale, consecință a divinației".[16]

Apare un alt aspect funcțional al artelor plastice, realizat atît de cultivatorii neolitici, cît și de cei din timpurile mai apropiate de noi : linia și culoarea nu trebuiau să prezinte (peisaje, scene, oameni), de unde și neglijarea naturalismului, ci să semnifice. Fiind la fel de filosofice și de grave ca sens, ele își împart, totuși în mod foarte subtil, sarcinile în transmiterea mesajelor : culoarea, prin tripticul fundamental, conceptualizează scenariul viață-moarte, după schema imersiune-resurecție (renaștere), iar linia, prin categorii fixe de semne, figurează credința în post-existență, după modelul ocultație-epifanie.

4) *Geometrizare.* Fără a pretinde că formulăm vreo definiție, prin *stilizare* înțelegem reducerea trăsăturilor fizice și particulare, proprii unei ființe sau unui lucru, la elemente esențiale, cu condiția ca operația să permită identificarea seriei (și nu a individului), după semne-linii consacrate prin desen : arborele vieții, pasărea suflet, cerbul fantastic, țapul legendar, omul destinat unei inițieri. Nu e vorba numai de forme stilizate și esențializate ca reprezentare, dar și mitizate. *Geometrizarea* presupune

Scanned with OKEN Scanner

o modificare de alt tip și anume transformarea capetelor de serie (om, ființă, lucru) ori a unor elemente, prin metonimizare (coarne de berbec, frunză de stejar, crenguță de brad, semne heraldice, emblematice, de breaslă, religioase, etc.), în cerc, triunghi, pătrat, trunchi de con, precum și în grupuri anume ordonate, reprezentînd aceste forme geometrice. Iată ce ne spune Vladimir Dumitrescu : „Trecînd la maniera în care sînt redate aceste corpuri umane pe vasele din faza A-B din România, trebuie totuși să subliniem că nici cu acest prilej pictorii cucutenieni nu au reușit — sau nu au încercat ! — să se desprindă cu totul de înclinația lor de a concepe și executa orice ornament în chip geometric, ajungînd astfel chiar la o geometrizare a siluetei corpului omenesc, pictată fără excepție cu negru pe un fond mai mult sau mai puțin albicios“.[17]

Geometrizarea nu era o chestiune de academism tehnic, de hiperprofesionalizare, ci o problemă de concepție, integrabilă sistemului de viață al cultivatorilor cucutenieni. Autorii citatului dicționar de simboluri văd în pătrat, cerc, con, cruce, piramidă, sferă, spirală, triunghi, etc. forme exclusive ale geometrizării, semnificații religioase, de mare vechime, cu rosturi apotropaice.

Întreaga plastică populară românească este dominată de aceste simboluri, fapt bine cunoscut. Ele apare și în alte sectoare ale creației, confirmînd aceeași funcție apotropaică. În basme, eroul aflat în împrejurări grele face un cerc în jurul său și în felul acesta scapă de adversarul malefic pe care trebuia să-l înfrunte singur, noaptea, în biserică ; în lucrarea sa *Ouă încondeiate*, Artur Gorovei relatează obiceiul de a se pune la fereastră ouă înroșite, pentru ca omul să se asigure împotriva spiritelor rele.

5) *Abstractizare și ermetism.* Refuzul reprezentărilor naturiste, indiferent cu ce tehnică sînt acestea înlocuite (stilizare, geometrizare) înseamnă, evident, abstractizare, așa cum au afirmat-o și unii dintre autorii citați. Dar mai înseamnă și ermetizare, în sensul că valoarea semnelor poate fi cunoscută (numai) de fabricanții lor (sau) și de beneficiarii culturii. În acest caz, se poate vorbi de limbaje secrete, simbolurile fiind folosite de profesioniști în scopuri ezoterice ori de limbaje accesibile, utilizate

Scanned with OKEN Scanner

individual ori colectiv în diverse practici magice. Acestea ni s-au păstrat cel mai bine. Spre exemplu, motivul *mîinii* a putut fi urmărit de Romulus Vulcănescu, (într-un amplu studiu din *Revista de etnografie și folclor*), încă din epoca neolitică, în asociație cu diverse reprezentări animaliere. El s-a continuat în neolitic și s-a generalizat în perioada bronzului, adică atunci cînd cultul soarelui capătă o mare dezvoltare. Poate așa se și explică de ce figurarea mîinii era solarizată în Dacia, „pentru ca după ocupația romană să constituie încă un motiv de inspirație locală daco-romană".[18] Într-adevăr, autorul îl identifică pe un sarcofag de la Apulum (sec. II-III e.n.), după care formele de reprezentare ale motivului devin din ce în ce mai numeroase pe teren românesc. O dovedește și Nicolae Dunăre într-o lucrare recentă [19] care identifică motivul pe mînerul unui căuc (Maramureș), pe frontonul unei case (Maramureș), sub forma „mîinii votive" pe o poartă (Dîmbovița), apoi „mîini și soare" pe grinzile unei case (Prahova), „mînă cu prunci", într-o pictură murală (Vatra Moldoviței), „furcă de tors în formă de mînă" (Mehedinți), stilizată pe diverse țesături. Desigur, autorul a selectat doar cîteva exemple din bogata arhivă a Institutului de etnografie și folclor din București sau din alte arhive din țară. Le-am reamintit și noi pentru a se observa larga circulație a motivului pe teritoriul românesc, ca și diversificarea lui funcțională. Mai mult decît atît, este un exemplu grăitor privind persistența, etapă de etapă, a unui element de cultură spirituală, pe teritoriul patriei noastre.

6) *Forme ale artei.* Nu ne propunem să realizăm o tipologie a artei populare, deoarece nu credem că am putea aduce, deocamdată, elemente noi, și apoi, pentru că un asemenea demers nici nu se integrează în proiectul nostru. Ne mărginim doar să arătăm că organizarea obiectelor artistice pe ramuri (*Arhitectura, Sculptura, Ceramica, Cultura populară, Măștile* etc.), preconizată în volumul elaborat de un colectiv de autori de prestigiu intitulat *Arta populară românească* [20] ni se pare acceptabilă, intrată în tradiție. În aceeași direcție înclină și cele două mari tratate de etnografie apărute în ultimul dece-

Scanned with OKEN Scanner

niu, semnate de Ion Vlăduțu [21] și de Valer Butură [22]. Primul autor, respectînd aproximativ aceeași concepție morfologică, acordă artei populare, ca disciplină în sine, un spațiu restrîns, mai mult ilustrativ, fapt justificat de natura cercetării. Valer Butură, preocupat numai de cultura materială, privește problema din perspectiva meșteșugului și nu amestecă etnograficul cu artisticul, ceea ce se află în consens și cu afirmațiile noastre din *Introducere*, capitolul consacrat relațiilor artei populare cu alte discipline.

Dar, în afară de faptul că a realizat țesături, broderii, încrestături etc., omul din obștia sătească a inventat obiecte ale artei, forme frumoase, cărora le-a dat diferite denumiri, după întrebuințările lor : fotă, chilim, suman, stîlp de poartă, pridvor, ștergar, blidar, scoarță etc. În modul obișnuit al existenței etnografice, spunem că acestea sînt piese de costum, obiecte de uz casnic și gospodăresc. Totodată, ele constituie suprafețe special construite, spre a fi colorate și acoperite cu însemne. Astfel, arta populară este ca o succesiune de straturi : de forme, culori și ornamente. O morfologie a ei ar putea porni de aici.

Scanned with OKEN Scanner

VI. Creație, conservare și valorificare

(În contemporaneitate)

1. CREATORI

Folclorul contemporan nu mai constituie o *problemă controversată* cum se spunea, pe drept cuvînt, cu zece ani în urmă. Între timp, renunțîndu-se la frazeologia de circumstanță de care s-a abuzat o bucată de vreme, s-a trecut la cercetarea sistematică, științifică a fenomenelor culturale specifice satului românesc în faza de tranziție, caracterizată prin adoptarea modelelor orășenești în port, mobilier, obiecte de uz casnic, arhitectură, obiceiuri, mijloace de informație, forme poetice. Toate aceste compartimente ale culturii, în momentul în care se generalizează și devin structurante, active, pot să modifice, cum s-a constatat adesea la noi și în alte țări dezvoltate, întregul sistem de organizare al vieții tradiționale.

Totodată a fost inițiată o muncă pedagogică, de fond, la diverse nivele ale culturii, privind modalitățile de evaluare și tehnicile de difuzare în masă a creațiilor artistice tradiționale, prin presă, radio, TV, cursuri organizate pentru anumite categorii de instructori ai echipelor artistice profesioniste sau de amatori. Cuvîntul *autenticitate* tinde să nu mai fie o emblemă (deși apare multora destul de nebulos, ori este tălmăcit foarte impresionist), ci o năzuință a celor mai mulți realizatori de programe, dirijori, coregrafi, artiști profesioniști sau amatori, de a

Scanned with OKEN Scanner

fi cît mai aproape, în interpretările lor, de stilul marii tradiții. Specialiștii au luat locul amatorilor în discutarea și dirijarea culturii de masă, ca și în îndrumarea gustului estetic al publicului. Ei sînt consultați în promovarea cadrelor, în alcătuirea programelor, în editarea cărții de folclor. Emisiunea *Florea din grădină*, din juriul căreia fac parte etnografi și etnomuzicologi de prestigiu, își propune de cîțiva ani încoace, ca un reviriment, să pună în circulație, prin laureații ei, folclorul autentic și viu din diferite zone ale țării, mai mult sau mai puțin cunoscute.

Un rol stimulativ l-au avut și studiile de specialitate. În ordine cronologică, printre altele sînt citabile : articolul lui Mihai Pop, *Folclorul în contemporaneitate*, volumul amintit de mai multe ori în lucrarea noastră, *Repere estetice în satul românesc* de Grigore Smeu și *Problematica actuală a folclorului* de Radu Niculescu. Autorii respectivi au adus clarificări de primă însemnătate privind destinul, valoarea și morfologia culturii orale contemporane. *Folclorul în contemporaneitate* (Mihai Pop), studiu ce trebuie considerat un fel de jalon teoretic și metodologic, asemenea multor articole semnate de același autor, pune pentru prima dată, la noi, problema situării culturii orale în cadrul *societății de consum* (Toffler). Este o teză foarte contestată de la Ovid Densusianu și Arnold van Gennep încoace, dar mereu reformulată în condițiile societății hiperindustrializate. Consolidată cu argumente noi ea devine însă credibilă. Alecsandri și Eminescu o concepeau, cu un secol în urmă, în termeni proprii : „Eu mă duc, mă prăpădesc / Ca și-un cîntec bătrînesc", sau : „Și cum vin pe drum de fier / Toate cîntecele pier".

Susținătorii teoriei *permanenței* folclorului (V. Adăscăliței), atunci cînd nu se împiedică în fraze de circumstanță, invocă motivul, aparent serios, că de vreme ce predicția pesimistă are o vechime seculară, nu mai trebuie luată în considerație : „În acest fel, permanența folclorului nu este deloc infirmată nici pentru etapele viitoare din dezvoltarea culturilor naționale. Dimpotrivă, ea apare ca o trăsătură obligatorie, caracterul decurgînd din necesități obiective. Văzută în acest fel, permanența

Scanned with OKEN Scanner

folclorului în actualitate și în viitor, apare ca o realitate care conferă personalitate culturii naționale, prin aceasta ajungînd să o recomande universalității, să o motiveze față de aceasta".

Nimic mai fals. Personalitatea culturii române nu este dictată de *permanența* ori de *dispariția* folclorului în contemporaneitate. Pe de altă parte, o cultură multimilenară, ca aceea a oralității române, nu dispare într-un deceniu, cum au înțeles cei care au interpretat în mod simplist afirmațiile cărturarilor din secolul trecut. Alecsandri, Eminescu, Artur Gorovei, Mihai Lupescu au făcut pronosticuri confirmabile peste vreme și atîta tot.

Raportarea folclorului contemporan la conceptul modern, *societatea de consum*, pune în discuție problema destinului tradiției într-un mod nuanțat și realist : nu este vorba de dispariția meteorică a creației, sub impulsul mecanic al industrializării, cum credea, nu de multă vreme, André Varagnac [1]. Astfel pusă problema, nu pot fi admise decît două extreme : ori dispariția bruscă a oralității, ori permanentizarea sub forma nebuloasă a *culturii de masă*, în accepțiunea ruso-americană, adică în sensul extinderii *artisticului* (și tradiției) la *cultural* (și sociocontemporaneitatea difuză). Evident, societatea industrială, de consum, modifică destinul folclorului în contemporaneitate, dar nu-l elimină în totalitate și nici nu-l amestecă cu celelalte valori culturale [2]. Ea impune norme de redistribuire a rolurilor (creatori colportori) și a sistemelor de comunicare a informației.

Diversificarea circuitelor informaționale, specifice *societății de consum*, este paralelă cu modificările terminologice, în planul compartimentelor culturii, devenite mult mai complexe, și a criteriilor de valorizare. *Popular*, *de masă* și *folcloric*, ne spune Grigore Smeu, sînt noțiuni izomorfe : ele au o bază comună (larga răspîndire, accesibilitatea, un anume grad de nivelare semantică), dar nu se suprapun. „În perimetrul investigațiilor culturii, inclusiv în acela al investigațiilor creației esteticului cotidian și al creației artistice, s-a născut în jurul termenului de *popular* un adevărat context de proliferare noțională, care presupune permanente și — adeseori — complicate

corelații și delimitări“ [3]. Și mai departe : „Este necesară — după părerea noastră o anumită distincție între termenii *popular* și de *masă*, care nu întotdeauna se suprapun. Dacă s-ar putea spune, eventual, că *popular* înseamnă și *de masă*, coincidența nu este totdeauna valabilă, și invers. Vrem să spunem că dacă în arta populară tradițională termenul popular are ca unul dintre sensurile lui esențiale, definitorii, pe acela de *creat de popor*, chiar dacă și aici creatorul inițial este un singur individ, în cazul cinematografului — să zicem — dimensiunile lui artistice, culturale, sînt de masă, dar nu i se poate aplica și termenul de *popular* cu sensul de mai sus al creatorului“ [4].

Aceleași condiții ale tehnicizării provoacă spectaculoase diversificări funcționale, însoțite de confuzii în ceea ce privește valorizarea formelor culturii, printre care fenomenele de kitsch (Grigore Smeu), sau uniformizarea elementelor stilistice, datorită punerii lor în circulație prin rețeaua de mijloace mass-media. Printre aspectele negative ale activității amatoare, Radu Niculescu mai semnalează o tendință inconștientă de minimalizare a creației tradiționale, în sensul că „folclorul echivalează îndeobște nu cu marea poezie, nici cu marea muzică, ci cu *șlagărul*, și, în genere, cu un produs cultural *principial inferior*. Este o realitate care nu numai că nu poate și nu trebuie să fie ascunsă, dar s-ar cuveni investigată sociologic în mod corespunzător“ [5].

Raportat la *societatea de consum*, folclorul poate fi abordat și din perspectiva teoriei informației : *emițători* (categorii de creatori și colportori), tipuri de *circuite* și *beneficiari* (receptori), concepte care cunosc nu numai o mare diversificare, dar și o alunecare de sens. Discutarea mai nuanțată a acestora, cum s-a și încercat în ultima vreme, duce la înțelegerea realistă a dinamicii fenomenelor orale.

1a.) Există artiști populari care creează după normele îndătinate ale tradiției. Ei cunosc scris-cititul, poartă haine orășenești, călătoresc în mod obișnuit, însă, din punctul de vedere al cîntatului ori al povestitului, al mentalității în general, rămîn oameni ai satului. Artistic, ei continuă uneori stilurile tradiționale la nivelul înaintașilor, dar,

Scanned with OKEN Scanner

cel mai adesea, nu se dovedesc a fi decît realizatorii unor cópii palide. Nici cadrul (satul) nu le este prielnic, în sensul că prilejurile îndătinate și opinia colectivității nu-i mai solicită ca altădată. Se cunosc cazuri de creatori anonimi care par mai bucuroși să cînte în fața aparatului de înregistrare a textului, decît într-un mediu pur rural. Poate să fie aici dorința naivă a individului de a se auzi pe sine la radio, poate mîndria de a sta de vorbă cu un *orășean cultivat*. Cel mai adesea, el simte că majoritatea sătenilor îl persiflează, avînd mai multă încredere în vedetele lansate de *Floarea din grădină*.

Unii băsmuitori afirmă că de multă vreme nu mai sînt solicitați să nareze decît foarte rar și numai de către culegători. Practic, rămîn fără auditori, deci nu au cui să comunice. În acest sens trebuie reținută afirmația foarte exactă a lui Mihai Pop : „Cîntecul epic cu tematică legendară și eroică, realitate poetică și muzicală bine conturată și pînă de curînd vie în toată Cîmpia Dunării, dispare astăzi odată cu decesul ultimilor lăutari“ [6]. Evident, nu numai balada și creatorii ei formați în stilul străvechi al eposului se află în situația de îngrădire, de restrîngere, dispariție. Radu Niculescu vorbește de „restrîngerea proceselor folclorice spontane [7] în general. În etnografie, Valer Butură surprinde procesul de substituire a pieselor de costum tradițional cu cele orășenești : „Piesele de influență orășănească au apărut, de obicei, ca protectoare ale celor tradiționale în activitățile productive, cum a fost șorțul peste zadia din față, bluza peste cămașă, năframa în locul naramei albe etc. Treptat acestea au înlocuit piesele tradiționale în portul zilnic, apoi și în cel sărbătoresc. Aria de răspîndire a tipurilor zonale s-a restrîns spre satele mai izolate, unde a continuat evoluția lor“ [8].

1.b.) Altă categorie de creatori (sumănari, cojocari, ceramiști etc.) se aseamănă cu primii în ceea ce privește aderența la stilul tradiției, ca și prin caracterul sedentar al profesionalismului lor. Aceștia și-au asigurat receptorii în mediul rural sau chiar orășenesc, după modelul cerere-ofertă, adică al societății de consum. Casele lor se transformă în ateliere cunoscute la mari distanțe.

Scanned with OKEN Scanner

Ion Holbură din Prundul Bîrgăului (jud. Bistrița-Năsăud) s-a făcut apreciat la Iași, de pildă, prin piesele confecționate la comandă. În același mod și-au asigurat publicitatea și Bosca Mihai (Capu-Dealului) sau Robu Simion (Botoșana), jud. Suceava.

Cînd cererea este prea mare, meșterul își recrutează ucenici dintre membrii familiei, iar dacă are concurență, încearcă să se diferențieze inventînd elemente noi de expresie, destinate să șocheze. Este prima tentativă de îndepărtare de tradiție, știut fiind că aceasta acceptă diversificarea modelelor din perspectiva unor norme socio-estetice îndătinate, și nu din considerente comerciale. Cînd producția depășește cererea, un membru al familiei este trimis din localitate să descopere alte debușeuri : ardelence cu scoarțe în spate merg să le vîndă pe litoral.

Valoarea acestor creații stă în strînsă legătură cu autenticitatea și cu originalitatea. Primul element definitoriu, autenticitatea, poate fi identificat în modul de preluare a acelorași teme, motive, cromatică, din fondul transmis de precursori, în mînuirea acelorași tehnici de elaborare, în modul de procurare a materiei prime. Celălalt element este mai discutabil, căci artiștii, mai curînd artizani, de regulă nu aduc nimic nou și nici nu prea îndrăznesc s-o facă. Le place mai curînd să se știe că așa au învățat de la (...) și că (deci), așa se cuvine. Motivînd astfel, ei dovedesc că încă mai au destulă energie pentru a menține în circulație modelele străvechi, fiind relativ independenți de clientelă, — minus profiturile materiale.

Tot cu acest prilej trebuie să vorbim despre satele specializate în anumite produse : cergi, lăicere, ii etc., fiecare casă constituind un micro-atelier. Desigur, asemenea sate sînt, astăzi, destul de rare, dar meșteșugurile, odată ce oamenii care le practică s-au convins de eficiența lor economică, cunosc o dezvoltare impresionantă. Meșterii confecționează obiectele pentru uzul casnic, dar, cel mai adesea, pentru cumpărători. La Săpînța femeile expun obiectele de lînă divers colorate pe cerdace, satul capătă un aer de rară festivitate sacerdotală, însă, în casă (în anumite cazuri), figurează carpete cumpărate de la oraș.

Scanned with OKEN Scanner

1.c.) Această categorie de creatori se organizează în ateliere sau (și) în cooperative și cunosc diviziunea muncii (Bosca Mihai face cojocul iar soția sa, broderia). Dar, spre deosebire de cei de la (1.b), care pot schimba olăria sau cojocăria pe altă muncă specifică satului (amintind de vechea economie închisă a obștiei), cei vizați de noi în acest paragraf ajung la un asemenea grad de specializare, încît, dacă sînt obligați să renunțe la o meserie trebuie să se recalifice pentru a putea practica alta. Este și unul dintre motivele dispariției satelor de olari : Tansa din județul Vaslui nu a reușit să se reorganizeze artizanal, corespunzător societății actuale de consum. A făcut-o Marginea-Suceava. Această comună a construit un atelier mare, cu secții speciale și a impus locuitorilor să opteze pentru olărie ori pentru alte meserii. Satul a căpătat o structură mai complexă.

Mărfurile mărginenilor sînt căutate de turiști, îndeosebi de orășenii cu pregătire etnografică sau interesați de formarea gustului estetic de tip *paleo-modern* (formulă folosită de Grigore Smeu în lucrarea citată). Achiziționarea unui vas de Horezu sau de Bîrsa, a unui set de ouă încondeiate sau a unui lăicer sînt preocupări destul de frecvente la oamenii de cultură, problemă interesantă, dar nu nouă sub raport sociologic. Să mai notăm că satul cu un atelier de ceramică, bine cotat de specialiști, devine fala ținutului iar autoritățile de resort îl înscriu pe hărțile turistice printre obiectivele destinate să depună mărturie pentru forța etnicului.

1.d.) Includem în acest capitol pe meșterii care lucrează în cadrul cooperațiilor, pe cîntăreții și pe dansatorii profesioniști. Referindu-se la cooperativele specializate pentru confecționarea pieselor de port, ca cele din : Tismana, Breaza, Topoloveni, Ion Vlăduțiu observă pe bună dreptate că ele „influențează, în mod sensibil, evoluția costumului popular din toată țara“ [9]. Categoriile de profesioniști citate sînt inegale ca valoare : alături de talente excepționale, reprezentative pentru activitatea profesionistă, apar și multe submediocrități. Priviți în totalitate profesioniștii, cooperația meșteșugărească și-au transformat de multe ori modelele tradiționale în kitsch, cîn-

Scanned with OKEN Scanner

tecul popular în șlagăr (*Trandafir de la Moldova, Bundița*), dansul în modă (Perinița), sau au dus la o extremă simplificare a obiceiurilor (Călușarii), toate acestea ilustrînd conceptul *societate de consum*. Implicarea lor în sistemul culturii este astfel explicată de Mihai Pop. Ne însușim opiniile sale : „Ce este însă acest folclor bun de consum și care este raportul lui cu folclorul tradițional, cine îl produce și sub ce formă se consumă ?

Folclorul tradițional este creație. Procesul de creație, de păstrare și de transmitere a lui se efectuează de veacuri, după o rînduială proprie bine conturată.

Mediile folclorice tradiționale au un limbaj folcloric propriu, un cod al mijloacelor de expresie cu ajutorul căruia transmit pe plan sacral, ceremonial sau artistic, diferitele mesaje. Aceste mesaje, clar structurate, sînt considerate semne cu semnificație proprie în amplul sistem al semioticii populare. Acest cod elaborat de veacuri nu se învață, ci se însușește din generație în generație, ca și limba maternă. Fără să fie explicitat de cei ce trăiesc înlăuntrul mediilor folclorice, el este folosit fără greș de toți insiderii în așa măsură încît semnele sînt de fapt mărci prin care se recunosc cei ce aparțin unei anumite colectivități, poate să dea expresie gîndurilor și sentimentelor colective, să realizeze mesaje înțelese de cei ce stăpînesc codul, să creeze noi variante ale faptelor de folclor existente.

Folclorul bun de consum este înainte de toate o reproducere a folclorului tradițional. O reproducere mai mult sau mai puțin fidelă în raport cu rosturile pe care le are în sistemul actual al consumului de bunuri culturale, cu ocaziile în care se consumă, cu mediile care urmează să-l consume și cu cei care îl reproduc“ [10].

Putem vorbi, deci, de trei categorii de emițători în cadrul circulației valorilor de origine tradițională. Din prima fac parte *creatorii autentici*, formați în oralitate și existînd izolat (fără să realizeze un dialog normal și stimulativ cu ceilalți membri ai grupului), în zone restrînse ale țării, acolo unde tradiția, din diverse motive, s-a conservat mai bine ; a doua categorie, mult mai largă și favorizată de legea cerere-ofertă, o constituie *crea-*

Scanned with OKEN Scanner

torii-imitatori. Ei sînt singulari sau organizaţi în ateliere şi se menţin mai aproape sau mai departe de tradiţie, în funcţie de formaţie (meşterul cojocar care vrea să-şi facă bine meseria), din interese materiale (Săpînţa), publicitare (Marginea). Ultimul tip de emiţători sînt fie *reproducători* de motive tradiţionale, făcîndu-le accesibile gustului orăşenesc (cîntăreţi, dansatori), fie *stilizatori* sau *novatori*, după programe alcătuite de outsideri, aşa cum se întîmplă la Tismana, Breaza, Topoloveni.

Aceştia din urmă (reproducători, stilizatori, novatori) corespund cel mai bine conceptului *societate de consum.* Ei remodelează pentru a oferi din nou consumului texte devenite inaccesibile în condiţiile vieţii orăşenizate şi greu de manevrat cu ajutorul mijloacelor tradiţionale : oralitatea (transmiterea directă, verbalizată) sau spectacolul sătesc (scena mare a satului).

2.) *Colportori.* Toate categoriile enumerate mai sus sînt şi elemente colportoare, în măsura în care se află implicate în sistemul culturii. Li se adaugă altele, cu funcţie de simpli agenţi transmiţători ai valorilor, nu şi de creatori. Ne gîndim la echipele artistice de amatori ai căror membri provin adesea din mediul rural. Aceştia sînt organizaţi în ansambluri, echipe etc. şi susţin spectacole foarte căutate de marele public. Activitatea de difuzare şi de permanentizare a valorilor folclorice este dirijată sistematic şi stimulată prin diverse concursuri (intercomunale, interjudeţene, republicane), în urma cărora sînt stimulate cele mai bune formaţii. Există trei tipuri de formaţii : compuse din săteni, din studenţi, din salariaţi ai intreprinderilor şi instituţiilor orăşeneşti. Le-am citat în ordinea în care reuşesc să respecte autenticitatea stilurilor tradiţionale : sătenii vin pe scenele orăşeneşti cu graiul lor de acasă, învăţat din străbuni. Dacă au norocul să fie conduşi de un instructor cu bună pregătire profesională, fără mania *inovaţiilor,* reuşesc să se impună prin spectacole de calitate : studenţii, săteni ca structură psihică şi informaţie folclorică, îndrumaţi de cadre didactice de specialitate, de centre de cercetare şi de Societatea studenţilor etnografi şi folclorişti din România, totdeauna inventivi şi pasionaţi, reconstruiesc în chip convingător

Scanned with OKEN Scanner

formele artistice învățate de acasă. Colocviile și concursurile periodice ale formațiilor studențești, care au loc în diferite părți ale țării, constituie emoționante și spectaculoase forme de manifestare a etnicului însuși ; echipele amatoare ale întreprinderilor și instituțiilor orășenești, (ai căror membri sînt de proveniență diversă : orășeni, săteni abia stabiliți în mediul urban), mai apte pentru coruri, sînt interesate de probleme de *scenarizare*, de *adaptare*. Din aceste motive, autenticul este adesea sacrificat în favoarea spectaculozității, întrucît artiștii se adresează unui public obișnuit cu mijloacele de comunicare mass-media.

3) Modalități de transmitere a știrilor : *cadre de manifestare* și *prilejuri*. Ca să nu intrăm în amănunte deja cunoscute, ne mărginim să facem o simplă precizare terminologică. Cuvîntul *prilej* a căpătat în bibliografia românească de specialitate [11] accepțiunea de formă de manifestare : nuntă, sărbătoare agrară, povestit etc., forme raportate în general la viața omului, a satului, a anului. În condițiile *societății de consum*, acestea s-au multiplicat, însă au pierdut ritmicitatea îndătinată. Noțiunii de prilej trebuie să i se adauge cea de *cadru*, în accepțiunea de context sau de spațiu socio-cultural în care are loc un tip sau un complex de manifestări folclorice. Ovidiu Bîrlea discută *prilejul* din punctul de vedere al culegătorului, interesat de reconstituiri ideale, în scopul catalogării lui. Aceasta este o cercetare fragmentară. Artistul popular, nunta ca instituție-spectacol, hora de duminică etc. nu sînt realități în sine care să se preteze la *reconstituire* și atîta tot. Fiecare prilej (termenul ni se pare adecvat numai dacă îl raportăm la factorul *moment*) constituie un pretext pentru comunicarea de informație, după schema E / R. Comunicarea nu se poate realiza decît în mod condiționat, adică atunci cînd există rolurile (creatori, colportori, receptori) și cadrele, naturale sau artificiale : sat, cîmp, casa gospodarului, scena căminului cultural, studioul de înregistrare TV. Interesează nu numai *cine* comunică și cu *ce* prilej (naștere, plecare la oaste, horă de duminică), ci și cui i se transmite mesajul, beneficiarul stimulator și creator de

Scanned with OKEN Scanner

opinie, în contexte instituționalizate. Pe de altă parte, destinul textului nu s-a încheiat totdeauna după operația *științifică* (și acesta este un termen foarte relativ ca sens, oricită gălăgie ar face culegătorii, „cei cîțiva", în numele lui) de catalogare sau după dispariția speciei din oralitatea vie. El intră în repertoriul latent (pasiv), de unde poate fi oricînd reactivizat în condițiile *societății de consum*.

4) *Folclorul în structura sistemului de învățămînt.* Școala interbelică a insistat pentru cunoașterea capodoperelor literaturii orale : *Miorița, Meșterul Manole, Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte, Doina, Toma Alimoș* etc. Manualele de liceu în special cele consacrate teoriei literaturii, cuprindeau analize succinte, metodice, iar cînd era vorba despre clasificarea pe genuri și specii, folclorul era reprezentat prin terminologia îndeobște cunoscută : doină, baladă, basm, legendă, snoavă, proverb, ghicitoare, cîntec etc. Învățămîntul universitar a fost mai rezervat. Cu excepția Bucureștiului unde Ovid Densusianu, Dimitrie Caracostea și Tache Papahagi țineau cursuri destinate să impulsioneze interesul pentru creația orală, nu mai pot fi citate și alte catedre din țară cu preocupări asemănătoare. Poate cea din Cernăuți cu Lecca Morariu. Cel mult, consemnabile sînt cursurile de vară ale lui Nicolae Iorga de la Vălenii de Munte. În schimb, etnografia se bucura de o atenție constantă la București, Iași, Cluj și la Cernăuți, prin cursuri ținute de specialiști de prestigiu.

Folclorul a devenit materie obligatorie de studiu în ultimile decenii. Programele universitare de învățămînt prevăd pentru facultățile de filologie (situația este aproape aceeași la Conservator), cîte un curs de folclor literar românesc, însoțit de un seminar, pe durata de un an de studii (Anul I), la care se adaugă un curs special, dublat de seminar, tot de un an (Anul al IV-lea). Există și un curs facultativ de *etnologie*, după cum la facultățile de istorie se predă un curs de *etnografie*. Studenții primesc astfel cunoștințe suficiente pentru viitoarea lor meserie de profesori de limba și literatura română.

Totuși, în baza numărului respectiv de ore și de discipline, nu se poate spune că facultățile de filologie sînt

Scanned with OKEN Scanner

în măsură să formeze cercetători apți pentru studiul aprofundat, interdisciplinar și modern al creației orale. Absolvenții repartizați la institute de cercetare se văd de multe ori nevoiți să facă ucenicie vreme îndelungată ori s-o ia de la capăt. Dacă nimeresc într-un colectiv el însuși în formare, riscă să nu depășească niciodată nivelul amatorismului. Dealtfel, nici nu ar trebui să li se pretindă facultăților de filologie să pregătească viitori folcloriști. Profilul lor este strict filologic și umanistic. Pentru pregătirea cercetătorilor în acest domeniu, ar trebui să existe și la noi, dacă nu institute, măcar secții în cadrul universităților, în care să se predea discipline mult mai legate de profilul acestei munci : etnomuzicologie, etnografie, folclor literar românesc și comparat, dialectologie, etnologie, etnocoregrafie, muzeografie. Atîta timp cît materiile amintite sînt predate la unități diferite de învățămînt superior (sau defel), cercetarea folclorului, în manifestarea lui sincretică, nu se va putea realiza curînd. Dat fiind că avem una dintre cele mai bogate culturi tradiționale din lume, se cuvine să creăm și instituții adecvate pentru a-l cunoaște și valorifica.

5) *Forme de conservare.* Munca de culegere a folclorului nu se mai oprește la noi de mai bine de un secol. Ne referim la operația de culegere a textelor (înregistrat pe bandă, întocmit fișă de informator, de material și de frecvență). Scopul culegerii îl constituie *arhiva :* un *specialist* sau o echipă întreagă se fixează asupra unei bucăți de teren, cît mai mare ca să fie loc de desfășurare, și se începe, ca la coasă, operația. Cînd grămada crește vizibil, se anunță public isprava, neapărat în cifre : mii de balade, de cîntece, de cutare. Ele se află pe benzi, strunite în registre și în rafturi. Dacă vrei să afli cîte variante ale *Mioriței* au fost înregistrate în toate arhivele țării (de reținut că numai în Iași există cel puțin trei, și, evident, în fiecare județ, oraș, orășel cîte una), trebuie vizitată fiecare localitate în parte. Cum, de obicei, textele nu sînt transcrise nici măcar literar, nu numai muzical, nu se poate afla nimic din ce s-a înregistrat. Cine vrea să însumeze datele de teren pe o anume temă, trebuie să scotocească prin arhive (dacă tutelarii permit in-

Scanned with OKEN Scanner

discreția), și să sacrifice mai mult timp decît toți culegătorii la un loc, pentru realizarea unei evidențe aproximative. Deoarece nu există o arhivă națională care să centralizeze toate rezultatele muncii de teren din țară, documentarea rămîne foarte anevoioasă și nici nu poate fi pusă în discuție elaborarea altor instrumente de lucru : cataloage, monografii, atlas, corpus.

Dintre arhivele mai însemnate, sub raport documentar citățm : Arhiva Institutului de cercetări etnologice și dialectale (București), Arhiva centrului de lingvistică, istorie literară și folclor din Cluj, Arhiva cercului de folclor a Universității din Timișoara, Arhiva cercului de folclor a Institutului pedagogic din Baia Mare, Arhiva centrului de lingvistică, istorie literară și folclor — Iași, Arhiva centrului de lingvistică, istorie și folclor — Craiova. Primele două își justifică existența prin intenția lor de completare a fondurilor vechi și prin supravegherea fenomenelor artistice din realitatea vie, contemporană. Arhivele din Timișoara și din Baia Mare efectuează culegeri intensive, în zone limitate, iar alt aspect al ineditului lor stă în fondurile de filme etnografice, recunoscute ca fiind cele mai bune colecții din țară.

Muzeele constituie cea de a doua importantă formă de conservare a valorilor tradiționale. Trebuie recunoscut că activitatea muzeistică (este vorba de etnografie) se află la o cotă superioară față de cea folcloristică. Înainte de toate, pentru că există muzee centrale și de profil (Muzeul satului din București, Muzeul de artă populară (București), și regionale (Muzeul etnografic al Moldovei, Muzeul etnografic al Transilvaniei) și locale (Muzeul Țării Bîrsei, Muzeul Țării Oașului—Negrești, Muzeul din Rădăuți). În afară de aceasta, piesele expuse ori păstrate în depozite pot fi oricînd luate în evidență și cercetate. Muzeul etnografic, indiferent de profil, devine instituție culturală, în sensul concret al cuvîntului, atît pentru vizitator, cît și pentru cercetător.

6) *Folclor și creație cultă.* Valorificarea conștientizată a folclorului a început, cum se știe, odată cu generația patruzecioptistă. Se vorbește chiar de o *descoperire* a lui. Dacă sîntem de acord că fiecare epocă de cultură

redescoperă ceea ce există deja în substrat, scriitorii de la *Dacia literară* trebuie consideraţi într-adevăr primii care au făcut din tradiţie o marcă a propriei lor creaţii, în ideologie şi în artă. Să nu uităm însă că patruzecioptiştii înşişi şi-au căutat înaintaşi printre cronicari. Prin aceştia, năzuinţa, din păcate mereu neîmplinită, de a privi etnicul în totalitatea lui organică, spaţio-temporală, căpăta un suport nu numai sentimental, dar şi material, arhivistic.

Cu alte cuvinte, datele teoretice ale programului *Daciei literare* erau de multă vreme formulate. Kogălniceanu putea să-i descopere modelul în opera cărturărească a scriitorilor din secolul al XVII-lea. Nu este vorba de simple prefigurări, de idei spontane, formulate întîmplător, ci de o activitate amplă şi sistematică, destinată să pună în mişcare toate forţele spirituale ale etnicului. Din punct de vedere politic, tot secolul al XVII-lea se caracterizează prin dorinţa ambiţioasă a unor domnitori din cele trei ţări româneşti de a reface, cu orice preţ, prin diplomaţie şi prin sabie, vechea unitate naţională înfăptuită de Mihai Viteazul. Începînd cu Movileştii, continuînd cu Radu Mihnea (Corvin) sub care unirea „de facto" s-a şi realizat în urma unificării sistemelor de guvernămînt, continuînd cu Vasile Lupu, Constantin Şerban, Gheorghe Ghica, Gheorghe Duca, domnitorii se mută dintr-o capitală în alta, bat steme, afirmînd hotărît în simbolica lor descendenţa comună ; duc tratative cu turcii, austriecii sau cu polonezii pentru recunoaşterea domeniilor ereditare asupra tronului, se intitulează, nu o dată, continuatori ai lui Mihai Viteazul şi suverani, în numele marelui lor înaintaş, peste Moldova, Ţara Românească şi Ardeal. Este cazul lui Radu Mihnea, Vasile Lupu, Constantin Şerban. *Legea, limba* şi *neamul* furnizau argumentele politice fundamentale, invocate adesea în secolul al XVII-lea pentru redobîndirea unităţii naţionale. Într-o scrisoare a boierilor munteni se făceau demersuri în termenii următori în favoarea lui Simion Movilă : „...Toţi boierii şi întreaga Ţară Românească îl doresc şi îl iubesc, căci vor să fie împreună şi în unire cu Ţara Moldovei, pentru că sîntem cu toţi de aceeaşi limbă şi de aceeaşi credinţă".[12]

Scanned with OKEN Scanner

Efervescenta activitate politică se afla în consonanță cu cea cărturărească. Pe acest plan, Unirea cea mare devenea în chip efectiv o realitate. Se scriau cărți pentru lectură, jurisdicție, educație politică, spre a fi destinate tuturor românilor. Celebra prefață la *Carte cu învățătură*, subintitulată de Varlaam *Către toată seminția românească*, este un fel de program patruzecioptist al vremii. Ca să nu mai citām pravilele și multe alte premiere tipografice, cărții moldoveanului Varlaam i-a urmat, cu aceleași intenții unificatoare, numai după cinci ani (1648), *Noul testament* de la Alba Iulia, și apoi capodopera ideologică a secolului tipărită în 1688, la București, o traducere „spre limba cea de moșie a locului", care trebuia să reprezinte potențialul spiritual al etnicului.

La nivelul oralității, așadar în însăși structura organică a etnicului, unitatea spirituală exista din vremi uitate, „de de mult", în conștiința oricărui reprezentant anonim al matricei stilistice. Dosoftei, alt mare creator de etnicitate al secolului, a avut revelația unității în planul experienței artistice, deci la un nivel specializat al limbajului.

Nu Alecsandri, ci cărturarul de la 1673 a impus valorificarea majoră a folclorului, intuind una dintre modalitățile de afirmare a spiritului autohton. Lui i s-au alăturat, din deceniu în deceniu, din veac în veac, creatorii de *versuri*, de cronici ritmate, traducătorii de cărți populare, culegătorii de sentințe, de pilde, de cuvinte și de povești ale vorbii. Însuși Dosoftei avea în urma sa o lungă tradiție culturală : cu un secol mai înainte, diaconul Coresi pleda pentru scrisul în românește. Și nu o făcea numai în calitate de duhovnic și de îndrumător al lecturilor alese, ci și ca unul care era conștient de însemnătatea cuvîntului tipărit „pre limba cea de moșie". De la el, cultul limbii formulat manifest la 1577 : „limba noastră să mărim" [13], revine la traducătorii *Paliei de la Orăștie* (1581—1582) : „vădzum cum toate limbile au și înfloresc întru cuvintele slăvite" [14], pentru a se permanentiza în secolele următoare, devenind un fel de topos al culturii române. Cartea este considerată un dar ce se face „către toată seminția românească", motiv de circulație univer-

Scanned with OKEN Scanner

sală la origine, identificat de Curtius în Antichitate și în literatura evului mediu latin.[15]. La români, motivul s-a generalizat și menținut pînă în vremurile mai noi, vizînd diverse aspecte ale fenomenului de culturalizare. Văcărescu și-l imagina pe Saturn, în secolul trecut, ca pe un fondator de instituții („V-am dat-teatru, îl păziți...“), destinate propășirii etnicului. Prototipul se afla în epoca lui Vasile Lupu, acel prinț al culturii dar și al ideii de unificare statală. În epocă, prin „versuri la stema țării“, se înțelegea familia fondatoare reprezentată prin corb sau zimbru, ale cărei origini trebuiau căutate în anii mitici ai descălecatului.

Iată mitul istoriei transformat din legendă folclorică în idee cărturărească, forță politică a întregului etnic carpato-dunărean. George Călinescu avea dreptate atunci cînd vorbea despre cele patru mituri fundamentale ale românilor la nivelul creației savante, ca un mod de esențializare a tradiției : „S-au creat astfel niște mituri, dintre care patru au fost și sînt încă hrănite cu o frecvență crescîndă, constituind punctele de plecare ale oricărui scriitor național“ [16]. Și mai departe : „Aceste patru mituri înfățișează patru probleme fundamentale : nașterea poporului român, situația cosmică a omului, problema creației (și am putea zice în termeni moderni : a culturii) și sexualitatea“ [17]. Ele au ca model folcloric și cultural, în ordinea citată de Călinescu : *Traian și Dochia,* în forma prelucrată de Gheorghe Asachi, „primul getizant“, *Miorița,* varianta Alecsandri, apoi *Meșterul Manole* și ultimul, *Sburătorul,* mit erotic poetizat întîia dată de I. Heliade Rădulescu. Două dintre ele au fost, așadar, ilustrate pe cale cultă, înainte de programul *Daciei literare.*

Noutatea patruzecioptiștilor față de programele de tipul *Către toată seminția românească* sau față de predecesorii imediați (Budai-Deleanu, Anton Pann, I. Heliade Rădulescu, Gheorghe Asachi) constă în reformularea acelorași principii (originea neamului de la Rîm, unitatea de limbă și de simțire, cultul limbii și al scrierilor artistice originale din perspectiva coresiană : „limba noastră să mărim“), în condițiile socio-culturale ale revoluțiilor europene burghezo-democratice. De aici și vizionarismul

Scanned with OKEN Scanner

revoluționar caracteristic programelor patruzecioptiste, impresia de modernitate a gîndirii lor privită în totalitate, sentimentul de solidaritate la cărturarii din Țările Române (și mijloacele de comunicare erau altele), mult mai accentuat decît pe vremea lui Varlaam — Udrișteă Năsturel.

Toți sînt însă, prin faptă politică ori prin scris, mari creatori de etnicitate, alături de domnitorii-eroi, de dregători, de personajele monumentalizate plăsmuite de fantezia populară. S-ar putea să fie o înclinare specific românească, cu adînci baze folclorice, eroizarea momentelor trecutului. Cronicarii transformau istoria în mit prin accentul deosebit plasat pe cele două variante legendare ale descălecatului, potrivit unor uzanțe mai largi europene, dar și autohtone. Poate înainte de toate, acestea din urmă : „Alegerea unui loc de așezare (cătun, sat, moșie, țară) se efectua după indicațiile tradiției cu un anumit ritual în care intrau elemente de ordin religios, de ordin politic și economic. Unele legende etiologice consemnează tehnica alegerii și edificării unor sate, tîrguri, cetăți. Sînt așa-zisele legende ale eroilor eponimi. În toate aceste legende eponimice, eroul singur sau însoțit de familia lui, de suita lui, de întreaga comunitate obștească pe care o conduce își alege locul așezării libere sau întărite după criterii de selecție sacră sau profană. Cu această ocazie, el îndeplinește un ceremonial sau un rit în care are loc trasul cu sulița, zvîrlitul cu buzduganul, fuga unui cal etc. pentru a marca astfel inima sau vatra așezării, perimetrul acestora în hotarele lor".[18] Etnologic vorbind, în mitizarea amintită trebuie să recunoaștem cultul strămoșilor, specific nouă în epoca nu prea îndepărtată a satului de obștie. Cuvîntul *moș*, de origine incertă (probabil din familia de limbi *ide.* de tip *satem* din care făceau parte, printre altele, cum se știe, traca și albaneza), și cuvîntul *neam* erau concepte de mare însemnătate pentru reglementarea sistemului de viață al trecutului : „În tradiția poporului nostru, structura totală a neamului este formată din două jumătăți — cea din lumea de aici și cea din lumea de dincolo — permanent și strîns inter-relate printr-un amplu sistem de rituri și

Scanned with OKEN Scanner

ceremoniale. Din neam facem parte și noi, dar fac parte și moșii și strămoșii noștri. Ei sînt cunoscuți de neam și această cunoaștere dă oamenilor conștiința clară și concretă a istoriei lor, a dăinuirii lor dintotdeauna pe locurile pe care au trăit și trăiesc și astăzi".[19]

Patruzecioptiștii, la rîndul lor, îi idealizau pe cronicari, ca, mai tîrziu, la 1900, înșiși reprezentanții *Daciei literare* să fie considerați modele de gîndire de către cărturarii vremii. Să ne amintim de portretele ornate cu superlative, scrise de tînărul Iorga întru pomenirea lui Kogălniceanu și a lui Cuza. Și marele istoric ocupă un loc privilegiat în conștiința românilor de astăzi.

Există o istorie reală, ale cărei date se organizează în perspectivă cronologică : 24 ianuarie, 1859, prima etapă a Unirii ; 18 noiembrie-1 decembrie 1918, „desăvîrșirea statului național unitar român". I se alătură o istorie spirituală, imaginativă, cronologia strictă fiind neglijată. Dealtfel omul tradiției „nu ține minte" datele calendaristice, decît în măsura în care acestea sînt legate de principii fundamentale : a) familiale (înainte sau după nașterea, moartea, căsătoria cutărui membru al obștiei) ; b) sociale și istorice (înainte sau după plecarea la oaste, răsturnarea domniei, venirea tătarilor, ciuma), dar cine cunoaște scrisul trece datele în cărțile de cult.

Strămoșii, ca eroi creatori de etnicitate, nu sînt plasați în trecutul mai apropiat ori îndepărtat de recreatorii aceleiași etnicități (scriitorii de exemplu), ci *dincolo*, undeva în apropiere, pentru a fi rechemați, figurativ vorbind, în vremuri de cumpănă : „Ștefane, Măria ta./ Tu la Putna nu mai sta." Mitul istoriei are deci o structură complexă, depășind accepțiunea *de întemeiere* sugerată de *complexul Traian și Dochia*. Prin proiecția în postexistență, el se apropie de alte două mituri fundamentale, în sensul teoretizat de Mircea Eliade, de mitul mioritic și de cel al jertfei zidirii. Nu ne propunem să insistăm asupra lor în acest final de capitol și de carte. Vom reveni cu cercetări speciale pentru fiecare în parte. Deocamdată, am dori doar să semnalăm alte teme mitice. G. Călinescu deja s-a gîndit la o asemenea posibilă diversificare, însă s-a oprit la cele patru semnalate, întrucît l-au interesat principiile : Viața și Moartea (Sburătorul,

Scanned with OKEN Scanner

noaptea mioritică) întemeierea și Creația (substitute ale cultului începutului, ale locului, moșiei, coloanei).

În ceea ce ne privește, ne referim la mitul romantic imaginat fantezist de Alecsandri : „Românul e născut poet", desigur o simplă poetizare, imposibil de verificat matematic, dar stimulatoare în planul spiritualității general-românești. Mai avem în vedere mitul omului de la țară, în chip de patriarh al satului, de reprezentant al mulțimii anonime statornicite pe aceste locuri, sau imaginat ca țăran sfătos, atît de tradiția scrisă cît și de cea orală, de om înțelept, demn, ospitalier, toate aceste multiple calități exprimînd în efigie chintesența etnicului. Este apoi mitul limbii, „celei de moșie", care în oralitate își avea corespondentul : „Moscăleşte-om învăța/ Cînd va crește grîu-n tindă/ Și va bate spicu-n grindă/ Nici atunci și nici atunci...". Este în sfîrșit *satul*, vatră a etnicului, care a constituit obiectul multor studii filozofice și pretexte pentru modelări artistice. Una dintre aceste duble ipostaze teoretico-artistice este ilustrată tocmai de poziția cosmocentristă despre care am mai vorbit și cu alt prilej. Mihai Pop definește și el conceptul de spațiu în gîndirea tradițională ca fiind „viziunea globală și antropocentrică a lumii".[20]

Ca ipoteză de lucru pentru regîndirea aceleiași probleme, ni se pare demn de reținut că : fără a încerca să se pună de acord în mod programatic, ci operînd independent, spontan, filozofii culturii și artiștii au abordat satul din aceeași perspectivă cosmocentristă, ajungînd la rezultate asemănătoare. Ca să ne referim numai la proză și anume la cîteva aspecte caracteristice ale sale, reprezentate prin Sadoveanu, Rebreanu și Marin Preda, alți mari creatori de etnicitate, formați în cultul limbii „de moșie", putem constata că la primul, satul se află statornicit în istorie, ca realitate suficientă sieși, autorul refuzînd să accepte drept normală pătrunderea (Hans Neumann) unor elemente culturale extrarurale, cu funcție descentralizatoare. La el, hotarele, legile, obiceiurile, au rămas neschimbate ca și neamul. De aceea, *acum* oamenii și locurile sînt tot cele *de demult*. Sătenii, atenți la ecourile care vin din *țara de dincolo de negură*, își

Scanned with OKEN Scanner

organizează viața în raport cu modelele de gîndire ale strămoșilor. Ei își recunosc rosturile în lume descifrînd semnele naturii și ale timpului nu din paseism, ci pentru că *acolo* se află sensul legilor statornicite și stimulatoare pentru ceea ce trebuie să se întîmple de la o generație la alta.

La Rebreanu există, în schimb, dimensiunea prezentului, unic și etern. Ordinea lui normală poate fi tulburată doar în cazuri excepționale, în vreme de răscoală sau cînd un individ încalcă normele statornicite. Biserica, școala și cîrciuma, forme de recosmicizare a satului, ultimile două apărînd în faza posterioară sistemului administrativ al obștiei, — structurează comunitatea sătească în unități sociale, în sensul lui Gusti, dînd impresia de echilibrare și de stabilitate. Din acest punct de vedere sociologic, adică al funcției unităților sociale, Rebreanu și Sadoveanu se află în consonanță. La amîndoi sărbătorile, obiceiurile, modelele de comportament reprezentate de bătrînii satului, patriarhi și înțelepți, constituie modalități de afirmare a stilului vieții tradiționale. Orașul este *vicinal*. Omul de țară îl vizitează pentru a merge la iarmaroace și pentru afaceri juridice, dar își păstrează portul și vorba, semn că tradiția încă se dovedește a fi atotstăpînitoare.

La Marin Preda, satul apare în două ipostaze : cosmicizat și în proces de decosmicizare, altfel spus, în amintirea bătrînului Moromete și în realitatea lui Nicolae. Primul și-l imaginează ori și-l dorește să funcționeze în baza formelor îndătinate, fără presiunea administrativă, politică și economică a orașului. De aceea nici nu înțelege de ce cărăușia, de exemplu, i-ar putea aduce foloase bănești, de ce trebuie să-și împartă pogoanele, ce mecanisme sufletești se pun în mișcare atunci cînd un nevoiaș, devenit repede șef al satului, își ia rolul în serios, fără jenă, fără complexe. Pentru Ilie Moromete satul este o familie mare (obștie : sînt și descrise forme de organizare a muncii specifice vremurilor îndepărtate), bazată pe raporturi sentimentale, membrii comunității avîndu-și roluri fixate, fără posibile mutații : deștept, prost, bogat, sărac, bărbat, femeie, bătrîn, copil —, bine cu-

Scanned with OKEN Scanner

noscuta dualitate, proprie tradiției. Nicolae introduce ordinea orășenească, satul constituind, pentru el, o familie întemeiată pe interese îndeosebi politice și economice. Individul, sfidînd normele îndătinate, se transformă din insider în outsider, fapt relevabil de la un volum la altul prin limbaj, prin pătrunderea rapidă a formelor de viață extraruralã, prin inversarea rolurilor în cadrul colectivității sătești. Ilie Moromete este, într-un cuvînt, ultimul strămoș din literatura românească, invocat patetic dar fără izbîndă de Nicolae, în starea de veghe ori de visare.

Sub raportul reprezentării dinamice a generațiilor, din perspectiva cosmicizare-decosmicizare, Marin Preda a intuit unele fenomene socio-culturale cu o precizie care uneori scapă chiar și cercetătorilor : folcloriști, etnografi, sociologi. Așa se întîmplă totdeauna cînd un mare creator pornește din interiorul etnicului pentru a dezvălui formele de manifestare ale tradiției. În valorizarea sau conservarea folclorului, oamenii de litere s-au apropiat cel mai adesea (spre deosebire de mulți dintre cei care pretind cunoașterea exactă a terenului), de esența artei orale și nu o dată au redimensionat-o în sensul esteticului, chiar și atunci cînd au reconstituit obiceiuri, cum ar fi *hora de duminecă,* din romanul *Ion, claca* din *Crîșma lui Moș Precu* sau descrierea *călușului* din *Morometii.* Fidelitatea față de modelul folcloric este atît de evidentă, încît pasajele respective pot avea valoare documentară, mai ales că în toate exemplele citate informația de specialitate este destul de deficitară. Din aceste motive, și sînt încă multe altele, credem că orice estetică folclorică trebuie să înscrie printre preocupările sale și problematica ridicată de raporturile dintre arta populară și cea scrisă, ca una dintre dominantele culturii, dar și ca un elogiu adus marilor creatori de etnicitate din toate timpurile.

Scanned with OKEN Scanner

NOTE

1. *Introducere și Satul românesc*

[1] Viorica Mihai. *Puncte de vedere privind scrierea dacilor*, în *Anale de istorie*, 1979, nr. 1 (Anul XXV), p. 95—130.

[2] Vladimir Dumitrescu, *Arta preistorică din România*, București, Editura „Meridiane", 1974, p. 350—351. Se referă la statuetele de la cultura Gîrla Mare-Cîrna.

[3] Claude Lévi-Strauss, *Antropologia structurală*, Editura politică, București, 1978, p. 43.

[4] Citățm definiția textului dat de Julia Kristeva : „Noi definim textul ca un aparat translingvistic care redistribuie categoriile limbii, punînd în relație un cuvînt accesibil vizînd informația directă, cu diferite tipuri de enunțuri diacronice sau sincronice. Textul este deci un fenomen de rentabilitate, ceea ce înseamnă : (1) raportul său cu limba în care se situează este redistributiv (destructiv-constructiv), prin urmare este abordabil printre categoriile logico-matematice mai mult decît de preferință pur lingvistică ; (2) este o permutație de texte, o intertextualitate ; în spațiul unui text,. mai multe enunțuri, cuprins de alte texte, se încrucișează și se neutralizează" *(Le texte du roman, Approche semiologique d'une structure discursive transformationnelle*, Mouton, The Hague-Paris, 1970, p. 12).

[5] Artur Gorovei, *Noțiuni de folclor*, București, 1933, p. 5—8.

[6] N. Iorga, *La littérature populaire, source de haute littérature*, Mercure de France, 1925 (15 avril), Tome CLXXIX, (36e-Anneé) no. 644, p. 294.

[7] Ovid Densusianu, *Folclorul. Cum trebuie înțeles ?* În *Elogiul folclorului românesc*, Editura pentru literatură, București, 1969, p. 269.

Scanned with OKEN Scanner

[8] Ne referim la fenomenele care se petrec în planul cultural al oralității, în comparație cu cele ale vieții de tip urban. Vom distinge o tradiție raportabilă la viața de obște, și pe care o vom numi *mai veche*, alta corespunzătoare satului aflat sub influența mediului orășenesc, nominabilă în mod convențional, *mai nouă*. Termenul nu implică sensuri peiorative, fie că se asimilează lexical cu primitiv, sălbatec, popular, fie că se referă la oral, noncult, rural. Consemnăm și o idee a lui Yung: „Folosim, subliniem, ideea de *primitiv*, în sensul de *original*, fără a face nici o aluzie la judecata de valoare". (C. G. Yung, *L'homme à la découverte de son âme*, Payot, Paris, 1972, p. 192). Sau în sensul lui Claude Lévi-Strauss: „Un popor primitiv nu este un popor arierat sau rămas în urmă; el poate da dovadă într-un domeniu sau altul de un spirit de invenție și de realizare care să lase în urma lui succesele popoarelor civilizate". (Claude Lévi-Strauss, *Antropologia structurală*, Editura politică, București, 1978, p. 121).

[9] Arnold van Gennep, *Le Folk-lore*, Paris, 1924, p. 29

[10] Mihai Pop și Pavel Ruxăndoiu, *Folclor literar românesc*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1976, p. 51—52.

[11] Petru Ursache, *Poetică folclorică*, Editura „Junimea", Iași, 1976 *(Îndeosebi cap. O poetică a textului*, p. 5—15).

[12] Jean Piaget, *Structuralismul*, Editura științifică, București, 1973, p. 7.

[13] M. S. Kogan, *Morfologia artei*, Editura Meridiane, București, 1979, p. 273.

[14] Lucian Blaga, *Elogiul satului românesc*, București, 1937, p. 6.

[15] Lucian Blaga, lucr. cit., 7—8.

[16] A se vedea în acest sens contraargumentarea foarte serioasă, dar subiectivă și unilaterală din multe puncte de vedere, a lui H. Stahl, din *Sociologie românească*, Anul III, nr. 1—2 (ianuarie-martie), 1938, articolul *Teoria abisală a dlui Lucian Blaga* și articolul *Filosofarea despre filosofia poporului român*, din aceeași revistă și an, nr. 4—6.

[17] Vladimir Dumitrescu, *Hăbășești. Satul neolitic de pe Holm*, Editura Meridiane, București, 1967, p. 19.

[18] Romulus Vulcănescu, *Etnologie juridică*, Editura Academiei R.S.R., București, 1970, p. 51.

[19] Henri H. Stahl, Paul H. Stahl, *Civilizația vechilor sate românești*, Editura științifică, București, 1968, p. 11.

[20] Henri H. Stahl *Contribuții la studiul satelor devălmașe românești*, Editura Academiei R.P.R., II, 1959, p. 33.

[21] Romulus Vulcănescu, lucr. cit., p. 50.

[22] Henri H. Stahl, Paul H. Stahl, Civilizația..., p. 33.

Scanned with OKEN Scanner

[23] A. Bodor, *Contribuții la problema agriculturii în Dacia înainte de cucerirea romană. Problema obștiilor la daci*, Partea a doua, în *Studii și cercetări de istorie veche*, 1—4, Tom. VIII, 1957, p. 140.

II. *Trei modele metodologice*

Modelul sociologic și semiotic.

[1] Traian Herseni, *Sociologia literaturii. Câteva puncte de reper*, Editura Univers, 1973, p. 192.

[2] Marcel Mauss, *Essais de sociologie*, Éditions de Minuit, Paris, 1968, p. 7 și passim.

[3] Dimitrie Gusti, *Sociologia unităților sociale*, în *Sociologie românească*, Anul I, nr. 6 (iunie), 1936, p. 6.

[4] L. Goldmann, *Sociologia literaturii*, București, Editura politică, 1972, p. 51.

[5] Este remarcabilă modernitatea gîndirii lui Dimitrie Gusti în acest context, asemănarea cu cea a lui Goldmann sau a lui Jean Piaget: „Prin schimbarea structurii în timp, spune autorul român, datorită pe de o parte indivizilor sau împrejurărilor din afară, pe de altă parte contactului cu alte unități sociale, se obține o transformare treptată a unităților, ceea ce numim proces social. El ne arată unitatea socială în evoluție sau în disoluție, în devenire." *(Sociologia unităților sociale*, loc. cit.).

[6] H. H. Stahl, *Nerej, un village d'un région archaïque*, București, 1940, vol. I, p. VIII.

[7] Marcel Mauss, lucr. cit., p. 41.

[8] Joseph Sumpf et Michel Hugues, *Dictionnaire de sociologie*, Paris, Librairie Larousse, 1973, p. 163.

[9] Lucien Goldmann, lucr. cit., p. 157.

[10] Dimitrie Gusti, *Sociologie românească*, în rev. *Sociologie românească*, Anul I, nr., 1, (ianuarie), 1937, p. 7.

[11] Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, Paris, 1964, p. 14.

[12] Marcel Mauss, lucr. cit., p. 16.

[13] Al. Dima, *Arta populară și relațiile ei*, Editura Minerva, București, 1971, p. 35.

[14] Jean Piaget, loc. cit.

[15] Grigore Smeu, *Relația social-autonom în artă*, Editura Academiei R.S.R., București, 1976, p. 88.

Modelul semiotic

[1] Am acceptat sinonimia controversată, dealtfel, în literatura de specialitate, după: Osvald Ducrot și Tzvetan Todorov, *Dictionnaire des sciences du langage*, Editions du Seuil, Paris, 1972, p. 113.

Scanned with OKEN Scanner

[2] Din perspectiva teoriei informației sînt numite *semne unelte* și *cuvinte instrumente*: Abraham Moles, *Sociodinamica culturii*, Editura științifică, București, 1974, p. 49 și 50.

[3] Louis Hjelmslev, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Les Éditions de Minuit, Paris (Arguments, 35), p. 27.

[4] Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, *Sociolingvistica: orientări, principii, metode, aplicații*, în vol. (Liliana Ionescu-Ruxăndoiu și Dumitru Chițoran), *Sociolingvistica. Orientări actuale*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1975, p. 19.

[6] Pierre Griaule, *La stylistique*, Presses Universitaires de France, Paris („Que sais-je ?"), 1975, p. 88.

[6] Henri H. Stahl, *Sociologia satului românesc. O discuție despre filosofia și sociologia culturii*, în *Sociologie românească*, (II), 1937, nr. 11—12.

[7] Johan Huizinga, *Homo ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*, Editura Univers, București, 1977, p. 30.

[8] Elena Sevastos, *Nunta la români*, București, 1889, p. 314.

[9] A. J. Greimas, *Despre sens. Eseuri semiotice*, Editura Univers, 1975, p. 83.

[10] A. J. Greimas, lucr. cit., p. 85.

[11] Mircea Eliade, *Le sacré et le profan*, Gallimard, Paris, 1965, p. 60.

[12] Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris, 1977, p. 326 și passim.

[31] Sanda Golopenția-Eretescu, *Probleme semiotice în cercetarea folclorului*, *Revista de etnografie și folclor*, 1971, nr. 2p.

[14] Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Galimmard, Paris, 1966, p. 79.

[15] Michel Foucault, lucr. cit., p. 58.

[16] Michel Foucault, lucr. cit., p. 61.

[17] Ibidem.

[18] Michel Foucault, lucr. cit., p. 47.

[19] Michel Foucault, lucr. cit. p., 76.

[20] Henri H. Stahl și Paul H. Stahl, *Civilizația*... p. 85—86.

[21] Mircea Eliade, *Comentarii la legenda Meșterului Manole*, București, p. 67.

[22] Petre Botezatu, *Semiotică și negație. Orientare critică în logica modernă*, Editura Junimea, Iași, 1973, p. 106.

[23] Louis Hjelmslev, lucr. cit. p. 62.

[24] Mircea Eliade, *Barabudur, templu simbolic*, București, 1937, p. 11.

[25] Mircea Eliade, *Limbajele secrete*, București, 1938, p. 35-36.

[26] C. Mohanu, *Fîntîna dorului. Poezii populare din Țara Loviștei*, Editura Minerva, București, 1976.

[27] Mircea Eliade, *Barabudur*... p. 4.

Scanned with OKEN Scanner

[28] Vasile Neamțu, *La technique de la production céréalière en Valachie et en Moldavie jusqu'au XVIII-e siècle*, Editura Academiei R.S.R., București, 1975, p. 131 și 132.

[29] Al. I. Amzulescu, *Balade populare românești*, I. Editura pentru literatură, București, 1964., p. 368.

[30] Mircea Eliade, *Barabudur...*, p. 4.

[31] Henri H. Stahl și Paul H. Stahl, *Civilizația...*, p. 67.

[32] Romulus Vulcănescu, *Etnologie juridică*, loc. cit., p. 59.

[33] Adrian Fochi, *Recherches comparées de folklore sud-est européen*, Bucarest, 1972, p. 201 și passim.

[34] C. Lévi-Strauss, *Gîndirea sălbatecă. Totemismul azi.* Editura științifică, București, 1970, p. 147.

[35]. C. Lévi-Strauss.

Modelul psihanalitic

[1] Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris, 1964, p. 33.

[2] Traian Herseni, *Psihologia populară*, *Revista de psihologie*, 1960, (Anul VI), nr. 3 p. 27.

[3] Artur Gorovei, *Credințe și superstiții*, Socec, București. 1915, p. 42.

[4] Platon, *Charmides*, în *Opere*, I, (ediția a II-a), îngrijită de Petru Creția și Constantin Noica, Editura științifică și enciclopedică, București, 1975, p. 183—184.

[5] M. Ralea și T. Herseni, *Introducere în psihologia socială*, Editura științifică, București, 1966, p. 9—10.

[6] Al. Roșca (și colab.), *Psihologie generală* (ediția a II-a), Editura Didactică și Pedagogică, București, 1976, p. 158.

[7] Karl Marx, *Contribuții la critica filozofiei hegeliene a dreptului*, în vol. (Marx, Engels, Lenin), *Despre om și umanitate.* Texte alese, sistematizate și comentate de Ion Ianoși, București, Minerva, 1976, I, p. 117.

[8] „Mentalitatea primitivă, cum se știe, nu-și reprezintă nici viața, nici moartea, nici personalitățile indivizilor asemenea nouă. A trăi pentru un individ dat înseamnă a fi angajat la modul prezent, într-o rețea complexă de participații mistice, laolaltă cu alți membri vii și morți, aparținînd grupului social, cu grupurile animalelor și vegetalelor, născute din același sol, cu pămîntul însuși, cu puteri oculte protectoare a acestui ansamblu și ansamblurile mai particulare cărora aparțin în chip special" (L. Lévy-Bruhl, *La mentalité primitive* — Quinzième éditions-, Presses Universitaire de France, Paris, 1947, p. 500.)

[9] Jean Piaget, *Epistemologie genetică*, Editura Dacia, Cluj, 1973, p. 13.

[10] Jean Piaget, lucr. cit., p. 25.

Scanned with OKEN Scanner

[11] Jean Piaget, şi Bärbel Inhelder, *Psihologia copilului*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, s.a., p. 5.

[12] Lucian Blaga, *Gîndire magică şi religie*, Bucureşti, 1941, 1942, p. 336.

[13] Informaţie din Al. Roşca (şi colab.), lucr. cit., p. 169.

[14] Paul Popescu-Neveanu, *Dicţionar de psihologie*, Editura Albatros, Bucureşti, 1978, p. 342 şi respectiv 138.

[15] Al. Roşca (şi colab). lucr. cit., p. 170.

[16] Paul Popescu-Neveanu, lucr. cit., p. 52.

[17] Ion Biberi, *Visul şi structurile subconştientului*, Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1970, p. 219.

[18] Albert Béguin, *Sufletul romantic şi visul*, Editura Univers, Bucureşti, 1970, p. 156.

[19] Ion Biberi, lucr. cit., p. 14—15.

[20] Jean Piaget, *Epistemologie genetică*, loc. cit., p. 93.

[21] Catherine B. Clément, *Pentru o critică marxistă a teoriei psihanalitice* (colab. cu Pierre Bruno şi Lucien Sève), Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1975, p. 90.

[22] C. G. Jung, lucr. cit., p. 91—93.

[23] Ion Biberi, lucr. cit., p. 75.

[24] C. G. Jung., lucr. cit., p. 87.

[25] Vasile Pavelcu, *Drama psihologiei, Eseu asupra constituirii psihologiei ca ştiinţă* (Ediţia a II-a), Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1972, p. 289.

[26] Petre Brînzei, *Itinerar psihiatric*. Editura Junimea, Iaşi, 1975, p. 80.

[27] Sigmund Freud, *Ma vie et la Psychanalyse suivie de Psychanalyse et Médicine*, Gallimard, 1928, p. 87.

[28] Alfred Adler, *Le tempérament nerveux*, Payot, Paris, 1926, p. 51.

[29] E. Pamfil şi D. Ogodescu, *Psihozele*, Editura Facla, Timişoara, 1976, p. 48.

[30] Jean Piaget, *Dimensiunile interdisciplinare ale psihologiei*. Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1972, p. 213.

[31] Constantin Enăchescu, *Psihologia activităţii psihopatoplastice*. Editura ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1977, p. 36.

[32] E. Pamfil şi D. Ogodescu, lucr. cit., p. 48.

[33] Sigmund Freud, lucr. cit., p. 66 şi passim.

[34] C. G. Jung, lucr. cit., p. 206.

[35] C. G. Jung. lucr. cit., p. 262.

[36] Ion Biberi, lucr. cit., p. 153.

[37] Liviu Popovici (şi colab.), *Visul. Probleme de fiziologie, de psihologie şi patologie*. Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1978, p. 173.

[38] Liviu Popoviciu (şi colab.) lucr. cit., p. 115.

[39] Ion Biberi, lucr. cit., p. 200—201.

[40] Liviu Popoviciu (şi colab.), lucr. cit., p. 109.

[41] Liviu Popovici, lucr. cit.

Scanned with OKEN Scanner

[42] Ion Taloș, *Solomonarul — în credințele și legendele populare românești* în *Anuar de lingvistică și istorie literară*, Iași, (Tomul XXV) 1976, p. 39—55.

[43] V. Predescu (și colab.), *Psihiatrie*, Editura Medicală, București, 1956, p. 140.

[44] André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, Gallimard, Paris, 1973, p. 12 și respectiv 24.

[45] E. Pamfil și Ogodescu, lucr. cit., p. 46.

[46] Lucien Sève, *Pentru o critica marxistă...* p. 181.

[47] M. Ralea și T. Herseni, *Introducere în psihologia socială*, loc. cit., p. 7.

[48] Petre Brînzei, (și colab.), *Adolescență și adaptare*, Iași, 1974, p. 23.

[49] Vasile Pavelcu, lucr. cit., p. 286.

[50] Vasile Pavelcu, lucr. cit., p. 292.

[51] Vasile Pavelcu, lucr., cit., p. 291.

[52] *Apa trece pietrele rămîn.* Ediție îngrijită, prefațată, glosar și indice de George Muntean, Editura pentru literatură, București, 1966, p. 438 p.

[53] Al. Roșca (și colab.), lucr. cit., p. 315.

[54] Al. Roșca (și colab.), lucr. cit., p. 166.

[55] Constantin Noica, *Rostirea filozofică românească*, Editura științifică, București, 1970, p. 7.

[56] Tatiana Slama-Cazacu, *Introducere în psiholingvistică*, Editura științifică, București, 1968, p. 23 și urm.

[57] André Martinet, *Elemente de lingvistică generală*, Editura științifică, București, 1970, p. 205 și urm.

[58] Jacques Lacan, *Écrits, L.* Éditions du Seuil, Paris, 1966, p. 24

[59] Andreé Green, *La delaision*, în rev. *Littérature*, Paris (Larousse), 1971, nr. 3 (Octombrie), p. 44.

[60] Constantin Noica, lucr. cit., p. 5.

[61] Petru Ursache, *Poetică folclorică*, lucr. cit., p. 81 și urm.

[62] Arthur Gorovei, *Descîntecele românilor. Studiu de folklor*, București, 1931, p. 224—226 :

„A plecat Statu-Cot
cu barba d-un cot,
cu ochii ca cepele,
cu dinții ca secerele,
din casă în casă,
din masă în masă,
din fereastră în fereastră.
La toți a găsit
ușile încuiate,
ferestrele astupate,
focurile-nvelite ;
numai la (cutare) a găsit
ușa deschisă,

Scanned with OKEN Scanner

fereastra destupată,
focul desvelit
și pe el culcat,
adormit și arumit.
Bine i-a părut,
mîna pe sub prag a băgat,
l-a strîns și l-a apucat :
de rărunchi, de su rărunchi,
din șale, de su șale,
de costiță, de su costiță,
din piept, de su piept,
din grumazi, de su grumazi,
pieptu cu spatele i-a-mpreunat,
sîngele i-a turburat,
capu i-a descheiat,
rînza i-a răsturnat,
oasele i-a fărămat,
carnea i-a dumicat,
sec l-a lăsat,
frigurile l-a apucat.
Acum țipă și se vaetă,
nimenea din lume nu-l aude,
dar Maica Precista l-a auzit,
din cer pe scări de argint s-a scoborît
și în brațe l-a luat
și l-a scuturat
și l-a întrebat :
— Ce ți-e (Cutare) de țipi
și te vaeți ?
El a răspuns :
— A plecat Statu-Cot...
(se repetă povestirea).
. . . . . .
— Taci, nu țipa,
nu te văeta,
a zis Maica Precista,
că eu te-oiu învăța,
leacu ți l-oiu da :
Du-te la (Cutare) descîntătoarea,
eu oiu învăța-o descîntecul meu
și al lui Dumnezeu ;
cu untu ți l-o spurca,
cu tămîie ți l-o tămîia,
cu usturoiu ți l-o usturoia,
cu stelbă de busuioc te-o apăra,
cu mîna dreaptă ți l-o lua,
în ostrov de mare ți l-o arunca,
șerpii și broaștele i-o mînca,
iar ție ți-o pune
znagă la znagă,

Scanned with OKEN Scanner

vîrtute la vîrtute,
os la os ţi-o face
mai sănătos de cum a fost.
Iar tu vei rămînea
curat şi luminat
ca auru spălat,
ca argintu stricorat,
ca poala Sîntei Mării.
Leacu din gura mea să fie
ca strugurii din vie,
ca ceasu-n care s-a născut,
nici o vină n-a avut.
Maica Precista
nici p-aia nu se lăsa :
după scară de argint se-ntindea,
cu mîna dreaptă creacă de drîmos rupea
peste ochi lui Statu-Cot dădea
şi-l orbea,
peste mîini, şi-l ciungea,
peste picioare, şi-l ologea,
iar Cutare rămînea curat
şi luminat,
ca auru spălat
ca argintu stricorat,
ca poala sîntei Mărie
ca-n ceasu-n care s-a născut,
nici o vină n-a avut".

[63] Mircea Eliade, *Images et symboles*, Gallimard, Paris, 1952, p. 47.
[64] Platon, lucr. cit., p. 184.
[65] Ion Vianu, *Introducere în psihoterapie*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1975, p. 32.
[66] Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mysthères*, Gallimard, Paris, 1957, p. 82.
[67] Valeriu Bologa, *Între filologie şi medicină* (Extras din *Dacoromania*, Anul IV, 1926), Cluj, 1925, p. 5.
[68] V. L. Bologa şi Alex. Lenghel, *Fragmente pentru reconstituirea medicinei şi igienei populare în Dacia preromană*. (Extras din *Clujul medical*, nr. 7, 1 iulie, 1930, p. 47—49.)
[69] D. Tudor, *Oltenia romană*, ediţia a IV-a revăzută şi adăugită, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1978, p. 365.
[70] V. L. Bologa şi Alex. Lenghel, *Fragmente*, ..., p. 4—5.
[71] D. Tudor, lucr. cit., p. 368.
[72] C. G. Jung, lucr. cit., p. 285.
[73] Claude Lévi-Strauss, *Antropologie structurală*, loc. cit., p. 239.
[74] V. L. Bologa şi Alex. Lenghel, *Fragmente...*, p. 5.
[75] Mircea Eliade, *Naissances mystiques*, Gallimard, Paris, 1956, p. 22.
[76] Mircea Eliade, *Mythes, rêves et misthères*, loc. cit., p. 50.

Scanned with OKEN Scanner

[77] Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris, 1964, p. 166.

[78] Samuel Izsák, *Farmacia de-a lungul secolelor*, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1979, p. 23.

[79] C. G. Jung, lucr. cit., p. 285.

[80] D. Tudor, lucr. cit., p. 365.

[81] Mircea Eliade, *Images et symboles*, loc. cit., p. 203.

[82] Mircea Eliade, lucr. cit., p. 200.

[83] Artur Gorovei, lucr. cit., p. 229.

[84] L. Lipin şi A. Belov, *Cărţile de lut*, Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1960, p. 352.

[85] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 71.

[86] Mircea Eliade, *Méphistophéles et l'Androgyne*, Gallimard, Paris, 1962, p. 68.

[87] Ibidem.

[88] V. L. Bologa (şi colab), *Istoria medicinei universale*, Editura Medicală, Bucureşti, 1970, p. 192.

[89] I. H. Crişan, *Medicina în comuna primitivă şi la getodaci*, în (V. L. Bologa şi colab), *Istoria medicinei româneşti*, Editura Medicală, Bucureşti, 1972, p. 34.

[90] Petre Brînzei, *Itinerar psihiatric*, loc. cit., p. 279.

[91] B. P. Haşdeu, *Etymologicum*, Tomul III, col. 2607.

[92] Lazăr Săineanu, *Basmele române* în comparaţiune cu legendele antice, clasice şi în legătură cu basmele popoarelor învecinate şi ale tuturor popoarelor romanice. Ediţie îngrijită de Ruxandra Niculescu. Prefaţă de Ovidiu Bîrlea. Editura Minerva, Bucureşti, 1978, p. 22.

[93] Petre Ispirescu, *Opere*, I, ediţie îngrijită, note şi variante, glosar şi bibliografie de Aristiţa Avramescu. Studiu introductiv de Corneliu Bărbulescu, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1969, p. 372.

[94] Pentru aceste simboluri pot fi consultate lucrările lui Mircea Eliade, Propp *(Rădăcinile istorice ale basmului fantastic)* şi Gilbert Durand *(Structurile antropologice ale imaginarului)*.

[95] Corneliu Bărbulescu, *Introducere* la (Petre Ispirescu), *Opere*, loc. cit., p. LXIV.

[96] Ion Biberi, lucr. cit., p. 31.

[97] L. Popoviciu, *Somnul normal şi patologic*, în (C. Arseni şi colab.), *Tratat de neurologie. Semiologie. Examene paraclinice*, Editura medicală, Bucureşti, 1978, p. 185.

[98] Ion Biberi, lucr. cit., p. 45.

[99] Petre Ispirescu, lucr. cit., p. 326.

[100] L. Popoviciu, *Somnul normal şi patologic*, lucr. cit., p. 163—303.

[101] Ion Biberi, lucr. cit., p. 38—39.

[102] Marin Preda, *Moromeţii*, II, ediţia a VI-a revăzută şi adăugită, Bucureşti, Cartea Românească, 1975, p. 264—265.

Scanned with OKEN Scanner

[103] Marin Preda, loc. cit., p. 575.
[104] L. Lévy-Bruhl, lucr. cit., p. 178.
[105] Ovidiu Papadima, *Literatura populară română. Din istoria și poetica ei*, Editura pentru literatură, București, 1968, p. 19.
[106] Emilia Comișel, *Preliminarii la studiul științific al doinei*,, *Revista de folclor*, IV, 1959, p. 154—170.
[107] Emilia Comișel, *Folclor muzical*, Editura didactică și pedagogică, 1967, 470 p.
[108] Constantin Brăiloiu, *Opere*, I, Traducere și prefață de Emilia Comișel, Editura Muzicală, București, 1967, p. 18.
O bibliografie amplă și sistematică a realizat-o Ovidiu Papadima în lucrarea citată, p. 661—667.
[109] Al I. Amzulescu, *Doina de „dragoste" în Muscel*, în *Limbă și literatură*, vol. XV (Extras) București, 1967, p. 1 (203).
[110] Al. I. Amzulescu, *Doina de cadru în Muscel*, în *Limbă și literatură*, vol. XI, (Extras), București, 1966, p. 1 (465).
[111] Indicăm printre altele: *Folclorul. Obiect. Principii. Metodă. Categorii* (Editura Academiei R.S.R., București, 1970.) și *Retorica folclorului. Poezia* (Editura Minerva, București, 1978).
[112] Petru Ursache, *Poetică folclorică*, lucr. cit.
[113] Ovidiu Bîrlea, *Poetică folclorică*, Editura Univers, București, 1979.
[114] Petre Brînzei, *Itinerar psihiatric*, loc. cit., p. 280.
[115] *Cu cît cînt, atîta sînt.* Antologie a liricii populare. Ediție îngrijită și studiu introductiv de Ovidiu Papadima, Editura pentru literatură, București, 1963, p. 12.
[116] Lucian Blaga, *Antologie de poezie populară*, Ediție îngrijită de George Ivașcu. Ilustrată de Mihu Vulcănescu. Editura pentru literatură, București, 1966, p. 131.
[117] Lucian Blaga, lucr. cit., p. 159.
[118] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 277.
[119] Ovidiu Papadima, *Introducere* la *Cu cît cînt, atîta sînt*, loc. cit., p. XI.
[120] Cu cît cînt, atîta sînt, loc. cit., p. 6.
[121] Cu cît cînt, atîta sînt..., p. 7.
[122] Cu cît cînt, atîta sînt..., p. 8.
[123] Cu cît cînt, atîta sînt.., p. 9.
[124] Ion Diaconu, *Folklor din Rîmnicul-Sărat*, II, Focșani, 1934, p, XL.
[125] Lucian Blaga, Antologie..., p. 91.
[126] Lucian Blaga, Antologie..., p. 145.
[127] Lucian Blaga, Antologie, ..., p. 245.
[128] L. Lipin și A. Belov, lucr. cit., p. 343.
[129] Samuel Izsàk, lucr. cit., p. 41.
[130] Artur Gorovei, lucr. cit., p. 217.
[131] Interpretarea mitului erotic eminescian din Kamadeva, numai pe bază de influențe, cum o încearcă Amita Bhose, mi se pare inadmisibilă. Poetul a găsit pe terenul tradiției autohtone elemente comune indianismului și poeziei dorului. Fiind raportată aceasta din urmă la gîndirea medicală geto-dacă, de

Scanned with OKEN Scanner

tip cistoi, preoți ai lui Zamolxe și Deceneu, problema influențelor propuse de cercetătoarea indiană, nu se mai pune în aceeași termeni. (Amita Bhose, *Eminescu și India*, Editura Junimea, Iași, 1978, p. 129.

[132] Distincția o face și Adrian Fochi, pe baza materialelor folclorice, manuscrise ale lui Nicolae Densusianu, în lucrarea (Adrian Fochi), *Datini și eresuri populare de la sfîrșitul secolului al XIX-lea*, Editura Minerva (Universitas), București, 1976, cap. *Agenți magici*, p. 3—7.

[133] Lucian Blaga, lucr. cit., p. 251.

[134] *Cu cît cînt, atîta sînt*, lucr. cit., p. 275.

[135] *Cu cît cînt, atîta sînt*, lucr. cit., p. 4.

[136] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 376.

[137] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 336—337.

[138] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 377.

[140] G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 378.

[141] Jules Michelet, *Principatele dunărene*, București, 1876, p. V.

[142] Lucian Blaga, lucr. cit., p. 115.

[143] Paul Popescu-Neveanu, lucr. cit., p. 435.

[144] Amelia Sîrbu (și colab.), *Psihiatrie clinică*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1979, p. 332.

[145] Lucian Blaga, lucr. cit., p. 227.

[146] Lucian Blaga, lucr. cit., p. 233.

[147] Lucian Blaga, lucr. cit., p. 233.

[148] *Folclor din Oltenia și Muntenia*, vol. V. Editura Minerva, București.

[149] Mihai Lupescu, *Tei-Legănat*, Editura Junimea, Iași, 1975, p. 143.

[150] Mihai Lupescu, lucr. cit., p. 144.

[151] Mihai Lupescu, lucr. cit., p. 146.

III. *Creație și consum*

[1] Duiliu Zamfirescu, *Poporanismul în literatura română*, București, 1909, p. 31.

[2] G. Ibrăileanu, *Geniu necunoscut*, în *Evenimentul literar*, nr. 12 (14 martie) 1891, p. 1.

[3] G. Ibrăileanu, *Poezia populară*, în *Însemnări literare*, 1919, (nr. 32).

[4] Titu Maiorescu, *În chestia poeziei populare*, Critice, III, Ediție completă (1866—1907), Minerva, București, 1915, p. 287.

[5] Barbu Șt. Delavrancea, *Din estetica poeziei populare*, Discurs. București, Socec, 1913, 32 p.

[6] Tache Papahagi, *Creațiunea poetică populară*, București, Socec, 1926, p. 4.

Scanned with OKEN Scanner

[7] Ovid Densusianu, *Aspecte ale poeziei populare romanice*, (Curs universitar), Bucureşti, 1925, 1926, p. 62.

[8] Abraham Moles, lucr. cit., p. 65.

[9] C. Eretescu, *Un caz singular de creator popular: Ambrozie Moga, în Revista de etnografie şi folclor* (Tomul 19), 1974, nr. 2, p. 169.

[10] Ovidiu Bîrlea, *Metoda de cercetare a folclorului*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1969, p. 320.

[11] Ion Diaconu, *Reflexiuni despre cîntecul şi versul popular*, Focşani, 1946.

[12] Ovidiu Papadima, *O viziune românească a lumii*, Bucureşti, 1941, p. 11.

[13] L. Volovici, *Apariţia scriitorului în cultura românească*, Editura Junimea, Iaşi, 1976, p. 11.

[14] William Bright, *Dimensiunile sociolingvisticii*, în (Liliana Ionescu-Ruxăndoiu şi Dumitru Chiţoran), *Sociolingvistica*, loc. cit., p. 46 şi passim.

[15] Dell Hymes, *Etnografia vorbirii*, în (Liliana Ionescu-Ruxăndoiu şi Dumitru Chiţoran), *Sociolingvistica*, loc. cit., p. 54.

[16] Tatiana Slama-Cazacu, *Introducere în psiholingvistică*, loc. cit., pă 70.

[17] Dell Hymes, loc. cit.

[18] Traian Herseni, *Sociologia limbii*, Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1975, p. 112.

[19] Dell Hymes, loc. cit., p. 55.

[20] Grigore Smeu, *Repere estetice în satul românesc*, Editura Albatros, 1973, p. 47—48.

[21] F. Cancel, *Originea poeziei populare. Precizări. Distincţiuni*, Casa şcoalelor, Bucureşti, 1922, p. 25.

[22] Tatiana Slama-Cazacu, *Limbaj şi context*, Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1959, p. 195.

[23] Ion Diaconu, lucr. cit., p. 141.

[24] Traian Herseni, *Sociologia literaturii*, loc. cit., p. 122.

[25] Traian Herseni, lucr. cit., p. 94.

[26] John Gumperz, *Tipuri de comunităţi lingvistice*, în (Liliana Ionescu-Ruxăndoiu şi Dumitru Chiţoran), *Sociolingvistica*, loc. cit., p. 118.

[27] Stelian Dumistrăcel, *Influenţa limbii literare asupra graiurilor daco-române*, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1978, p. 216.

[28] L. Volovici, lucr. cit., p. 6.

[29] Emil Petrovici, *Texte dialectale*, Sibiu-Leipzig, 1943, p. 370.

[30] Gheorghe Vrabie, *Retorica folclorului. Poezia*, Editura Minerva, Bucureşti, 1978, p. 15.

[31] Sanda Golopenţia-Eretescu, *Probleme semiotice în cercetarea folclorului*, loc. cit., p. 117—119.

[32] Gilbert Mury, *Sociologia publicului literar*, în (Robert Escarpit ş.a.), *Literar şi social*, Bucureşti, Univers, 1974, p. 213.

Scanned with OKEN Scanner

[33] T. Crăciun, I. Tomozei, N. Caleș, A. Nasta, *Genetica*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1978, p. 511.

[34] T. Crăciun, ș.a., lucr. cit., p. 529.

[35] Paul Popescu-Neveanu, lucr. cit., p. 268.

[36] Titu Maiorescu, *În chestia poeziei populare*, Critice, III, 1915, p. 287.

[37] Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*, Editura univers, București, 1973, p. 23.

[38] Louis Hjelmslev, lucr. cit., p. 50.

[39] Al. Dima, *Plan pentru cercetarea artei plastice*, în vol. *Îndrumări pentru monografiile sociologice*, București, 1940, p. 261.

[40] Vladimir Dumitrescu, *Arta preistorică*, loc. cit., p. 6—7.

[41] Răzvan Teodorescu, *Un mileniu de artă la Dunărea de jos*, București, Editura Meridiane, 1976, p. 85.

[42] Constantin C. Giurescu și Dinu C. Giurescu, *Istoria românilor*, I, Editura științifică și enciclopedică, București, 1975, p. 68. Aceste date sînt extrem de importante pentru istoria deplasărilor de funcție, dar și pentru cunoașterea vechimei experienței cîntatului la carpato-dunăreni. Reluate în discuție și îmbogățite informativ, ar putea corecta teza lui Iorga privind transmiterea eposului din Apusul Europei în Balcani și apoi la români.

[43] Romulus Vuia, *Originea jocului de călușari în Studii de etnografie și folclor*, I, Minerva, București, 1975, p. 112.

[44] Monica Brătulescu, *Cîteva precizări în legătură cu utilizarea noțiunii de funcție în folclor. Revista de etnografie și folclor*, (Tomul 21), 1976, nr. 1, p. 46—47.

[45] Al. Russo, *Poezia populară*, în vol. *Cîntarea României. Poezia populară* și altele, ediție publicată de P. V. Haneș Alcalay, 1909.

[46] Ne referim la paralela cunoscută dintre poezie și istorie.

[47] Ovidiu Papadima, *O viziune românească a lumii*, loc. cit., p. X.

IV. *Categorii ale esteticii folclorice*

[1] Ovid Densusianu, *Exprimarea frumosului în românește*, (Fragment din *Evoluția estetică a limbii române*, I, 1929—1930), Apud *Frumosul românesc în concepția și viziunea poporului*, ediție îngrijită și comentarii de Ioan Serb și Rodica Serb, Editura „Eminescu", București, 1977, p. 10—16.

[2] Pentru termenul *arhaic* indicăm și : Romulus Vulcănescu, *Dicționar de etnologie*, Editura „Albatros", București, 1979, s.v., (p. 40).

[3] Otto Ducháček, *Le champ conceptuel de la beauté en français moderne*, Statni pedagogike Nakladatelsti, 1960, p. 27.

[4] Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, Editura pentru literatură universală, București, 1969, p. 338.

Scanned with OKEN Scanner

[5] Al. Dima, *Arta populară și relațiile ei*, Editura Minerva, București, 1971, p. 163.

[6] I. V. Gusev, lucr. cit., p. 270.

[7] O tipologie amplă și sistematică a *frumosului* o realizează Ion Șerb în lucrarea citată, *Frumosul românesc în concepția și viziunea poporului*. Este vorba de clasificarea studiilor antologate în cîteva categorii ale frumosului (*Frumosul naturii, Frumosul uman, Frumusețea înțelepciunii* etc.) pe care le și definește în chip convingător.

[8] Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, I, Editura „Eminescu", București, 1973, p. 755.

[9] Nicolae Iorga spune că „*frumos și urît* sînt elemente de pedagogie populară", autorul pledînd, deci pentru caracterul dual și formativ al categoriilor. (v. *Frumosul în concepția populară*, în vol. *Frumosul românesc în concepția și viziunea poporului*, loc. cit., p. 9).

[10] Ovid Densusianu propune pentru aceeași sferă semantică *mușat minunat, măreț, splendid*. Primul termen este acceptabil, ceilalți aparțin sublimului.

[11] *Folclor din Muntenia și Oltenia*, V. loc. cit., p. 630—631.

[12] Lucian Blaga, Antologie..., p. 187, 87, 65, 161, 185.

[13] Nebojša Tomaševič, *Gînduri despre pictura naivă*, în vol. *Pictura naivă jugoslavă*, Editura Meridiane, București, 1977, p. 21 și passim.

[14] Modest Morariu, *Bunul sălbatec în cetate*, în vol. *Pictura naivă jugoslavă*, loc. cit., p. 13.

[15] Modest Morariu, loc. cit., p. 14.

[16] Immanuel Kant, *Critica puterii de judecată*, București, 1940, p. 144.

[17] Johannes Volkelt, *Estetica tragicului*, Editura Univers, București, 1978, p. 119.

[18] Immanuel Kant, lucr. cit., p. 143.

[19] Immanuel Kant, lucr. cit., p. 123.

[20] Mircea Eliade, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, I, Payot, Paris, 1978, p. 50.

[21] I. V. Gusev, *Estetică folclorică*, Leningrad, 1967, p. 287.

[22] Gabriel Liiceanu, *Tragicul. O fenomenologie a limitei și a depășirii*, Editura Univers, București, 1975, p. 52.

[23] Immanuel Kant, loc. cit.

[24] L. Levy-Bruhl, lucr. cit., p. 102.

[25] I. V. Gusev, lucr. cit., p. 275.

[26] Folclor din Oltenia și Muntenia, v. Editura Minerva, București, 1970, p. 116—117.

[27] *Folclor din Oltenia și Muntenia*, V, loc. cit., p. 117.

[28] *La luncile soarelui*, lucr. cit., p. 61.

[29] *La luncile soarelui*, lucr. cit., p. 9.

Scanned with OKEN Scanner

[30] *La luncile soarelui*, loc. cit., p. 127—128.
[31] I. V. Gusev, lucr. cit., p. 287.
[32] I. V. Gusev, lucr. cit., p. 290.
[33] Mircea Eliade, *Comentarii la legenda Meşterului Manole*, Bucureşti, 1943, p. 111.
[34] Mircea Eliade, Comentarii..., p. 110.
[35] Al. I. Amzulescu, *Balade populare româneşti*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1964.
[36] Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mysthères*, loc. cit., p. 65.
[37] Constantin Ciopraga, *Personalitatea literaturii române*, Editura „Junimea", Iaşi, 1973, p. 8.
[38] Mircea Eliade, Comentarii...,
[39] Johannes Volkelt, lucr. cit., p. 122.
[40] H. Bergson, *Le rire*, p. 50.
[41] G. Călinescu, *Comic şi tragic*, Contemporanul, 30 oct., 1964, p. 1.
[42] Paul Zarifopol, *Rîs şi comic*, în *Revista fundaţiilor regale*, 1935, (anul II), nr. 8, p. 266.
[43] Olivier Révault d'Allonnes, *Le comique*, în *Revue d'Esthétique*, nr. 3—4, 1966, p.374.

V. *Forme ale imaginarului*

[1] Adrian Marino, *Dicţionar de idei literare*, lucr. cit., p. 676—677.
[2] Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*, Editura Univers, Bucureşti, 1973, p. 190.
[3] Roger Caillois, *În inima fantasticului*, Editura Meridiane. Bucureşti, 1971, p. 22.
[4] Vladimir Dumitrescu, *Arta preistorică în România*, lucr. cit., p. 59.
[5] Vladimir Dumitrescu, *Arta culturii cucuteni*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1979. p. 8.
[6] Mircea Eliade, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, I, loc. cit., p. 62.
[7] Vladimir Dumitrescu. *Arta culturii cucuteni*. lucr. cit., p. 7.
[8] Nicolae Densusianu, *Dacia preistorică*. Bucureşti, 1913.
[9] N. S. Derjavin, *Istoria Bulgariei*, (fragmente publicate) în *Magazin istoric*. Anul XII, nr. 6 (iunie), 1978, p. 53 şi 55.
[10] Vladimir Dumitrescu, *Arta culturii cucuteni*, lucr. cit., p. 49.
[11] Jean Chevalier şi Alain Gheerbrand, *Dictionnaire des symboles*. (Mythes, Rêves. Coutumes. Gestes. Formes, Figures. Couleurs. Nombres), I, Seghers, Paris, 1973, p. 204.
[12] Jean Chevalier şi Alain Gheerbrand, lucr. cit., vol. IV, p. 126.
[13] Jean Chevalier şi Alain Gheerbrand, lucr. cit., p. vol. III, p. 272.
[14] Grigore Smeu, *Repere estetice în satul românesc*, lucr. cit., p. 131—132.

Scanned with OKEN Scanner

[15] Vladimir Dumitrescu, *Arta preistorică în România*, lucr. cit., p. 23.

[16] Mircea Eliade, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, II, loc. cit., p. 170.

[17] Vladimir Dumitrescu, *Arta culturii cucuteni*, lucr. cit., p. 54.

[18] Romulus Vulcănescu, *Figurarea mîinii în ornamentica populară românească*, I, în *Revista de etnografie și folclor*, nr. 3, 1964, p. 239.

[19] Nicolae Dunăre, *Ornamentica tradițională comparată*, Editura Meridiane, București, 1979, p. 100—101.

[20] Florea Bobu Florescu, Paul Petrescu ș.a., *Arta populară românească*, Editura Academiei R.S.R., București, 1969.

[21] Ion Vlăduțiu, *Etnografie românească*, Editura științifică, București, 1973.

[22] Vale Butură, *Etnografia poporului român. Cultura materială*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1978.

VI. *Creație, conservare și valorificare*

[1] André Varagnac, *Les causes de la décadence du folklore dans les pays industriels*, în *International Congress for Folk-Narative Research in Athens*, Athens, 1965, p. 602—604.

[2] Așa se prezintă lucrurile la noi. Dat fiind că oralitatea românească se distinge prin trăsături stilistice proprii, fenomenele de evoluție sau de involuție nu trebuie explicate prin ceea ce se petrece în altă parte. Lămurirea unor probleme interne ale folclorului nostru, din perspectiva unor rezultate la care au ajuns cercetătorii străini, fie ei de prestigiu, ni se pare la fel de riscantă ca și aplicarea mecanică a tezelor esteticii generale la creația tradițională.

[3] Grigore Smeu, *Repere estetice...*, loc. cit., p. 35—36.

[4] Grigore Smeu, lucr. cit., p. 59—60.

[5] Radu Niculescu, *Problematica actuală a folclorului*, în *Revista de etnografie și folclor*, (Tomul 22), 1977, nr. 1, p. 96.

[6] Mihai Pop, *Folclorul în contemporaneitate*, *Revista de etnografie și folclor*, (Tomul 16), nr. 5, 1971, p. 355.

[7] Radu Niculescu, lucr. cit., p. 95.

[8] Valer Butură, lucr. cit., p. 306.

[9] Ion Vlăduțiu, lucr. cit., p. 363.

[10] Mihai Pop, lucr. cit., p. 357.

[11] Ovidiu Bîrlea, *Metoda de cercetare a folclorului*, Editura pentru literatură, București, 1969, p. 111 și passim.

[12] (Cf.) Constantin Razechievici, *Aceiași domnitori în Moldova și Țara Românească*, în *Magazin istoric*, 1979, (Anul XIII), nr. 4 (aprilie), p. 12.

Scanned with OKEN Scanner

[13] Coresi, *Psaltirea slavo-română (1577)*. Text stabilit. Introducere și Indice de Stela Toma, București, Editura Academiei R.S.R., 1976, p. 69.

[14] *Palia de la Orăștie* (1571—1582). Text. Facsimile. Indice, ediție îngrijită de Viorica Pamfil, Editura Academiei R.S.R., București, 1968, p. 10.

[15] Ernst Robert Curtius, lucr. cit., p. 362, și urm.

[16] George Călinescu, *Istoria literaturii române. De la origini pînă în prezent*. Fundația regală pentru literatură și artă, București, 1941, p. 62.

[17] George Călinescu, lucr. cit., p. 65.

[18] Romulus Vulcănescu, *Etnologie juridică*, loc., cit., p. 51.

[19] Mihai Pop, *Cartea vie a culturii orale*, în *Magazin istoric*, 1978, (Anul XII), nr. 9 (septembrie), p. 18.

[20] Mihai Pop, lucr. cit., p. 19

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

A. Volume

1. Adler Alfred, *Le tempérament nerveux*, Payot, Paris, 1926.
2. Béguin Albert, *Sufletul romantic și visul*, Editura Univers, București, 1970.
3. Bhose Amita, *Eminescu și India*, Editura Junimea, Iași, 1978.
4. Biberi Ion, *Visul și structurile subconștientului*, Editura științifică, București, 1970.
5. Bîrlea Ovidiu, *Poetică folclorică*, Editura Univers, București, 1979.
6. Blaga Lucian, *Gîndire magică și religie*, București, 1941.
7. Bologa V. L. (și colab.), *Istoria medicinii universale*, Editura Medicală, București, 1970.
8. Botezatu Petre, *Semiotică și negație. Orientare critică în logica modernă*, Editura Junimea, Iași, 1973.
9. Brăiloiu Constantin, *Opere* I, Traducere și prefață de Emilia Comișel, Editura Muzicală, București, 1967.
10. Breton André, *Manifestes du sur-réalisme*, Gallimard, Paris, 1973.
11. Brînzei Petre, *Itinerar psihiatric*, Editura Junimea, Iași, 1975.

Scanned with OKEN Scanner

12. Butură Valer, *Etnografia poporului român. Cultura materială*. Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1978.
13. Caillois Roger, *În inima fantasticului*. Editura Meridiane, București, 1971.
14. Cancel P., *Originea poeziei populare. Precizări. Distincțiuni*. Casa Scoalelor, București, 1922.
15. Călinescu George, *Istoria literaturii române. De la origini pînă în prezent*, Fundația regală pentru literatură și artă, București, 1941.
16. Clément Catherine B (ș.a.), *Pentru o critică marxistă a teoriei psihanalitice*, Editura didactică și pedagogică, București, 1975.
17. Cazacu-Slama Tatiana, *Limbaj și context*, Editura științifică, București, 1959.
18. Cazacu-Slama Tatiana, *Introducere în psiholingvistică*, Editura științifică, București, 1968.
19. Coresi, *Psaltirea slavo-română* (1577). Text stabilit, introducere și indice de Stela Toma, Editura Acad. R.S.R., București, 1976.
20. Crăciun T. (ș.a.), *Genetica*, Editura didactică și pedagogică, București, 1979.
21. Curtius Robert Ernst, *Literatura europeană și Evul mediu latin*, Editura Univers, București, 1970.
22. Densusianu Ovid, *Aspecte ale poeziei populare romanice* (Curs univ.), București, 1925.
23. Densusianu Ovid, *Exprimarea frumosului românesc*, în vol. *Frumosul românesc în concepția și viziunea poporului*. Ediție îngrijită și comentată de Rodica Șerb și Ioan Șerb, Editura Eminescu, București, 1977, p. 10—16.
24. Diaconu Ion, *Reflexiuni despre cîntecul și versul popular*, Focșani, 1946.
25. Diaconu Ion, *Folklor din Rîmnicul-Sărat*, II, Focșani, 1934.
26. Dima Al. *Arta populară și relațiile ei*, Editura Minerva, București, 1971.
27. Dumitrescu Vladimir, *Hăbășești. Satul neolitic de pe Holm*, Editura Meridiane, București, 1967.
28. Dumitrescu Vladimir, *Arta preistorică în România*, Editura Meridiane, București, 1974.

Scanned with OKEN Scanner

47. *Frumosul românesc în concepția și viziunea poporului*, ediție îngrijită și comentată de Rodica Șerb și Ioan Șerb, Editura Eminescu, București, 1977.
48. Gennep Arnold van, *Le Folklore*, Paris, 1924.
49. Giurescu C. Constantin și Dinu C. Giurescu, *Istoria românilor*, I, Editura științifică și enciclopedică, București, 1975.
50. Goldmann L., *Sociologia literaturii*, Editura politică, București, 1972.
51. Gorovei Artur, *Noțiuni de folclor*, Cartea românească, București, 1933 (cap. *Ce este folclorul*, p. 3—8).
52. Greimas, A. J., *Despre sens. Eseuri semiotice*, Editura Univers, București, 1975.
53. Griaule Pierre, *La stylistique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1975.
54. Gusev, I. V., *Estetică folclorică*, Leningrad, 1967.
55. Herseni Traian, *Sociologia limbii*, Editura științifică, București, 1975.
56. Herseni Traian, *Sociologia literaturii. Cîteva puncte de reper*, Editura Univers, București, 1973.
57. Hjelmslev, Louis, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Les Editions de minuit, Paris (Arguments, 35).
58. Huizinga Johan, *Homo ludens*. Editura Univers, București, 1977.
59. Izsák Samuel, *Farmacia de-a lungul secolelor*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1979.
60. Kant Immanuel, *Critica puterii de judecată*, București, 1940.
61. Kogan M., S., *Morfologia artei*, Editura Meridiane, București, 1979.
62. Kristeva Julia, *Le texte du roman*, Mouton the Hague — Paris, 1970.
63. Lacan Jacques, *Ecrits*, I, Editions du Seuil, Paris, 1966.
64. Liiceanu Gabriel, *Tragicul. O fenomenologie a limitei și a depășirii*, Editura Univers, București, 1975.
65. Lipin L. și A. Belov, *Cărțile de lut*, Editura științifică, București, 1960.
66. Lévy-Bruhl, Lucien, *La mentalité primitive*, Presses Universitaires de France, Paris, 1947.
67. Lévi-Strauss, C., *Gîndirea sălbatecă, Totemismul azi*, Editura științifică, București, 1970.

Scanned with OKEN Scanner

86. Platon, *Charmides*, în *Opere, I*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1975.
87. Pop, Mihai și Pavel Ruxăndoiu, *Folclor literar românesc*, Editura didactică și pedagogică, București, 1976.
88. Popovici, Liviu (și colab.), *Visul. Probleme de fiziologie, de psihologie și patologie*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1978.
89. Popovici, Liviu, *Somnul normal și patologic*, în (C. Arseni și colab.) *Tratat de neurologie. Semiologie. Examene paraclinice*, Editura Medicală, București, 1978.
90. Predescu, V. (și colab.), *Psihiatrie*, Editura Medicală, București, 1956.
91. Roșca, Al. (și colab.), *Psihologie generală*, Editura didactică și pedagogică, București, 1976.
92. Ralea, M., și Traian Herseni. *Introducere în psihologia socială*, Editura științifică, București, 1966.
93. Saussure, Ferdinand de... *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris, 1964.
94. Sevastos Elena, *Nunta la români*, București, 1889.
95. Smeu, Grigore, *Repere estetice în satul românesc*, Editura Albatros, București, 1973.
96. Smeu, Grigore, *Relația social-autonom în artă*, Editura Academiei R.S.R., București, 1976.
97. Stahl, H.H., *Nerej, un village d'une région archaïque*, I, București, 1940.
98. Stahl, H., H., *Contribuții la studiul satelor devălmașe românești*, Editura Academiei R.P.R., (vol. II), București, 1959.
99. Stahl, H. H., și Paul H. Stahl, *Civilizația vechilor sate românești*, Editura științifică, București, 1968.
100. Șăineanu, Lazăr, *Basmele românilor în comparațiune cu legendele antice, clasice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice*, Editura Minerva, București, 1978.
101. Teodorescu, Răzvan, *Un mileniu de artă la Dunăre de jos*, Editura Meridiane, București, 1976.

Scanned with OKEN Scanner

6. Diaconu, Ion, *Psihologie și creație*, în *Anuarul Arhivei de folklor*, III, Cluj.
7. Eretescu, C., *Un caz singular de creator popular: Ambrozie Moga*, în *Revista de etnografie și folclor*, 2, (Tom. 19), 1974.
8. Eretescu, Golopenția Sanda, *Probleme semiotice în cercetarea folclorului*, în *Revista de etnografie și folclor*, 2, 1971.
9. Green, André, *La déliaison*, în *Littérature*, (Larousse), Paris, 1971, 3 (oct.).
10. Gusti, Dumitru, *Sociologia unităților sociale*, în *Sociologie românească*, Anul I, nr. 6 (iunie), 1936.
11. Herseni, Traian, *Psihologie populară*, în *Revista de psihologie* Anul VI, nr. 7, 1960.
12. Ionescu Ruxăndoiu Liliana, *Sociolingvistica; Orientări actuale*, Editura didactică și pedagogică, București, 1975.
12. Iorga, N., *La littérature populaire source de haute littérature*, în *Mercure de France*, 1925, Tom. CLXXIX (36 e Anńée), no 644.
13. Niculescu, Radu, *Problematica actuală a folclorului*, în *Revista de etnografie și folclor*, I. (Tom. 22), 1977.
14. Pop, Mihai, *Cartea vie a culturii orale*, în *Magazin istoric*, 9, 1978.
15. Pop, Mihai, *Folclorul în contemporaneitate*, în *Revista de etnografie și folclor*, (Tom. 16), nr. 5, 1971.
16. Révault d'Allonnes, Olivier, *Le comique*, în *Revue d'Esthétique*, 3—4, 1966.
17. Rozechievici, Constantin, *Aceiași domnitori în Moldova și Țara Românească*, în Magazin istoric, 4, 1979.
18. Stahl, H. H. *Teoria abisală a d-lui Lucian Blaga*, în *Sociologie românească*, nr. 4—6, 1938.
19. Stahl, H. H., *Filosofarea despre filosofia poporului român*, în *Sociologie românească*, nr. 4—6, 1938.
20. Taloș, Ion, *Solomonarul — în credințele și legendele populare românești*, în *Anuar de lingvistică și istorie literară*, Iași, (Tom. XXV) 1976.
21. Varagnac, André, *Les causes de la décadence du folklore dans les pays industriels*, în *International Con-*

Scanned with OKEN Scanner

5. Gorovei Artur, *Credinți și superstiții*. Socec, București, 1931.
6. Gorovei, Artur, *Descîntecele românilor*, București, 1931.
7. Ispirescu Petre, *Opere* I, Editura pentru literatură, București, 1969.
8. Lupescu, Mihai, *Tei-Legănat*, Editura Junimea, Iași, 1975.
9. Mohanu, C., *Fîntîna dorului, poezii populare din Țara Loviștei*, Editura Minerva, București, 1976.
10. Petrovici, Emil, *Texte dialectale*, Sibiu-Leipzig, 1943.

Scanned with OKEN Scanner

Résumé

Dans l'intention de l'auteur cet ouvrage représente un type de recherche conjuguée entre la recherche folklorique traditionnelle, l'esthétique générale, la poétique, la sociologie etc., pour la délimitation d'un groupe de problèmes spécifiques. On est parti, de règle, de l'idée que l'oeuvre folklorique se comporte comme n'importe quel autre type d'oeuvre de création, peu importe les conditions de son invention et de sa circulation. Cette situation est relative pour l'étape entièrement orale et a tendence à s'accentuer jusqu'à en devenir absolue à mesure que l'oeuvre folklorique est fixée par écrit et prend des caractères littéraires. L'aperture lente et sûre vers le littéraire peut avoir, pour la recherches, des conséquences des plus intéressantes. Tout d'abord le champ de la connaissance s'élargit d'une manière considérable, en passant du phénomène culturel, avec les multiples implications fonctionnelles propres à la tradition, aux formes esthétiques indépendantes. Il ne faut pas négliger un certain élément subjectif que comporte cette interprétation, dû au fait que l'homme contemporain tend à déchiffrer des sens nouveaux dans les cultures millénaires, en s'affirmant comme bénéficiaire et non comme coparticipant à leur création. Il s'agit donc d'un élément

Scanned with OKEN Scanner

subjectif qui tend à s'objectiver étant donné qu'il manifeste une opinion de groupe.

D'un autre côté l'aperture vers le littéraire et l'esthétique met en difficulté la recherche folklorique traditionnelle, dont les moyens deviennent insuffisants. C'est ici qu'apparaît la nécessité de la recherche interdisciplinaire, l'appel exprès aux disciplines apparentées qui pourraient mieux expliquer, de leurs points de vue, la genèse et l'évolution des formes, et dont les explications viendraient s'ajouter à celles fournier par les folkloristes. Il faut mentionner que la recherche traditionnelle n'a plus rien apporté d'inédit du point de vue de la méthodologie. Depuis quelques décénnies, elle s'est cantonnée dans un technicisme étroit, dans un lourd scientisme, et elle promet des ouvrages monumentaux que personne ne voit. Si on se rapportait ne serait-ce qu'au comparatisme, on constaterait la persistance de la très ancienne et facile géographie folklorique.

Une autre règle générale observée dans l'élaboration de ce livre a été de vérifier en permanence dans quelle mesure certaines lois de l'esthétique générale sont applicables à la création populaire. Certes, une telle opération risque toujours des denaturations. On a pris soin de ne pas exagerer, en pensant au fait que les oeuvres soumises à l'analyse, celles de la littérature écrite comme celles appartenant à l'oralité, sont également des produits de la fantaisie, et par conséquent on peut identifier l'unité dans la variété, mais non l'identité. Un exemple de *ressemblance* relative nous est offert par le proverbe : „Nu-i frumos ce-i frumos, ci-i frumos ce-mi place mie".

En le commentant nous sommes arrivés à des conclusions proches de la théorie Kantienne sur le double sens du jugement de goût : individuel et universel. En revanche, la beauté humaine est standardisée, ce qui n'arrive pas dans la création culte. Le beau naturel est mis, de règle, en relation avec la saison printenière, liée aussi au modèle de la beauté humaine, represenété par les jeunes gêns. On voit le sens vitaliste et fonctionnel du beau en folklore. Le tragique apparaît lui aussi comme

Scanned with OKEN Scanner

différencié. En partant du proverbe „Vai de moarte fără rîs şi de nuntă fără plîns", on vérifie le procédé de l'atténuation du dramatisme de la vie, présent dans les chants rituels et dans d'autres compartiments du folklore, le recueillement mioritique devant les problèmes fondamentaux. Avec le proverbe „Pentru-un lucru de nimică rîde prostul (dracul, nebunul) de se strică" on a essayé de trouver l'essence du comique en le rapprocant et en le différenciant par rapport au comique de l'art culte ; le spécifique de l'act comique dans le folklore résidant dans sa responsabilité sociale.

Dans le cas des catégories esthétiques énumerées, comme dans maintes autres occasions, la recherche est partie des formes pensées de la parémiologie, en poursuivant deux buts. D'un côté, montrer que l'homme du milieu traditionnel et du village „de obştie" (sorte de village tribal) a été un subtil penseur, capable de juger les aspects spécialisés de l'esthétique et qui ne les a pas mis en circulation d'une manière empirique, spontanée et prélogique. D'un autre côté, on a voulu montrer que les formes spécialisées de l'esthétique, apparentées à celles de la morale et de l'intellect, sont distribuées dans l'existence du village traditionnel suivant les catégories d'âge et les occasions de leurs manifestations, conformément au proverbe : „Tinereţea veştejeşte, iar înţelepciunea creşte" — d'ou le caractère kalokagathique du beau dans le folklore. On peut reconstituer en dernière analyse, en envisageant des textes différenciés, toute une Weltanschauung esthétique, rigoureusement structurée d'après des lois particulières, mais qui sont celles de l'art éternel.

Une troisième règle, respectée tant qu'il nous a été possible, a été justifiée par la vie du village roumain comme milieu favorable au développement de la culture esthétique. Il s'agit du village traditionnel („de obştie") que nous avons étudié dans son existence multiséculaire. Notre attention a été retenue surtout par deux problèmes, les deux tenant, généralement, de l'ethnogenèse des roumains. En premier lieu : nous entendons par „sat-vatră", d'accord avec les définitions des sociologues, un réseau compacte d'habitations, de hameaux,

Scanned with OKEN Scanner

organisés suivant un modèle unique, celui des communautés — „obștii", identifiés déjà au temps des daces. A l'intérieur des „vetre" (superficie habitée + superficie lucrative dans la possession de la communauté), mais aussi entre les communautés d'ethnique commun, il y avait des relations de voisinage, pacifiques, réglémentées par la tradition et ensuite par les „pravle" — vieux textes juridiques. Si l'on ajoute les mouvements de la transhumance, des artisans (potiers, fabricants des instruments de ménage etc.), des corporations qui assuraient le transport des marchandises (transport du sel, du pétrole lampant etc.), on se rend compte qu'au niveau du pays se configurait un seul espace-„vatră", situé à peu près entre les frontières actuelles de la Roumanie, celles que Eminescu a poétisées dans un bienconnu poème. C'est ainsi que s'explique la remarquable unité stylistique de toutes les zônes habitées par les roumains. Les mêmes formes d'art et de culture, la même langue ont circulé partout.

En second lieu : les historiens de l'art ancien, médieval et moderne identifient certains motifs artistiques dans toutes ces étapes. Par exemple, le tryptique des couleurs, la figuration de la main, la stylisation, l'intérêt pour la nuance — spécifiques aux habitants du Nord du Danube, se retrouvent chez les cucuteniens, réapparaissent chez les daces et continuent chez les daco-roumains. A l'unité stylistique dans l'espace on peut ajouter l'unité dans le temps.

Le livre a aussi un caractère méthodologique. Il a été ainsi conçu pour des raisons tenant de la stratégie de la recherche, plusieurs concepts et thèses formulés des années auparavant par les folkloristes roumains et étrangers nous sont apparus comme caducs ou comme inadéquats à notre étude. C'est pour cela qu'on a dû amender ou reformuler bien des choses. Dans *l'Introduction*, par ex., nou avons insisté sur les processus internes qui se sont produits dans l'histoire des formes folkloriques (désyncrétisation, autonomisation des fonctions, acquisition des caractères littéraires), en précisant ainsi le domaine de notre investigation. On a insisté ensuite sur les discipli-

Scanned with OKEN Scanner

nes apparentées à la recherche folklorique. (l'ethnographie, l'art populaire, la poétique), dans l'intention de préciser la place de l'esthétique folklorique dans le système des sciences sociales. *La psychologie populaire* a été inspirée par un article ancien et dépassé de H. H. Stahl, tandis que le chapitre *La philosophie et la morale dans le folklore* est en première parce que, en partant de l'analyse des proverbes, nous avons appuyé nos observations sur les catégories de la connaissance, en évitant la phraséologie de circonstance.

Une des plus étendues parties du livre a pour titre : *Trois modèles méthodologiques*. Il s'agit du *modèle sociologique*, *sémiotique* et *psychanalytique*. Tous les 3, étroitement liés, envisagent le mécanisme de le constitution et du functionnement des formes : dans le milieu socioculturel, comme système de signes dans la lumière de la théorie du langage, comme expériences psychiques collectives, cristallisées en archétypes. On a donne beaucoup d'exemples pour illustrer nos affirmations. C'est ainsi que pour le modèle sémiotique nous avons choisi des exemples dans les collections classiques sur la naissance, le mariage et la mort et nous avons mis en évidence leur accord avec trois sémiotiques modernes : celles de M. Foucault, de J. Huizinga et de A. J. Greimas. Dans le chapitre *Le modèle psychanalytique*, le plus étendu du livré (80 p.) se trouvent trois amples analyses, celle d'une „doina", celle d'un conte d'Ispirescu et celle d'une incantation de la collection d'Arthur Gorovei, toutes les trois dans la perspective des études psychanalytiques classiques (Freud, Jung) et modernes (Lacan, Mauron).

Deux autres chapitres sont consacrés à la phénomènologie folklorique et ont comme sujet : l'artiste populaire, l'oeuvre folklorique, la circulation et la consommation, la structure ouverte, le spécifique artistique et le spécifique ethnique, les diverses formes de conservation et de mise en valeur. On a fait appel à la théorie de l'information dans sa variante socio- et psycho-linguistique, developpée par des auteurs prestigieux, roumains et étrangers. Par la phénomènologie folklorique nous entendons la genèse mais aussi l'expansion des for-

Scanned with OKEN Scanner

mes orales dans les différents compartiments de la culture. C'est pour cela qu'il nous est apparu comme naturel le fait de discuter la situation du folklore dans l'époque contemporaine et surtout sa mise en valeur par écrit. La thèse que nous soutenons est que les écrivains et les penseurs réprésentatifs (Maiorescu, Eminescu, Iorga, Delavrancea, Blaga, Rebreanu, Sadoveanu, Marin Preda, ceux que nous appelons „les grands créateurs d'ethnicité"), dont les idées nous ont souvent servi, se sont formés en consens et non par opposition aux anonymes. Encore une raison pour les re-penser parallèlement ou, le cas échéant, dans l'ensemble.

Le noyau d'intérêt du livre est constitué, à notre avis, par les catégories *(le beau, le sublime, le comique, le tragique, l'absurde, le naïf, le gracieux)*, discutées chacune à part, de p.d.v. étymologique et morphologique. On a recherché surtout dans quelle mesure les catégories sont constituées en système, sont individualisées ou se rapprochent des catégories cultes. Les plus importantes catégories sont le beau et les comique, auxquelles vient s'ajouter le tragique. Les autres semblent corrélatives ou satélites : *le sublime, le naïf* et *le gracieux* à côté du *beau*, *l'absurde* à côté du *comique*. Ce tryptique (beau-comique-tragique) prend figure grâce à l'importance et aux fonctions detenues dans la vie esthétique des communautés.

Un autre chapitre a pour titre : *Formes de l'imaginaire : le fantastique, la stylisation, le cromatisme ;* il trouve sa justification dans la nécessité de montrer l'unité spatio-temporelle de la pensée esthétique roumaine qui a pris naissance et s'est développée dans l'espace- matrice, la grande „vatra" du pays, dans un effort créateur accompli par des centaines de générations. On ne les a pas introduits parmi les catégories, parce que ces formes de l'imaginaire sont des modalités d'affirmation de l'esthétique.

En conclusion, nous espérons avoir réussi à organiser, c'est à dire soumettre à la méditation, un matériel riche, varié, original et dans une forme en bonne partie inédite, comme une modeste démarche vers un nouvel ordre épistémique des sciences ethnologiques. On entre-

Scanned with OKEN Scanner

voit le contour d'une science *de frontière*, que nous appellerions *esthétique folklorique*. Comme nous avons mis l'accent sur l'élément „village", nous parlons d'une pensée ethno-esthétique spécifiquement roumaine. Le livre s'appelle aussi *prolégomènes* parce que cette science est seulement à ses débuts et elle devra se constituer pleinement par les efforts conjugués des différentes catégories de chercheurs. Ce que nous avançons n'est qu'un point de vue possible. Qu'ils soient multipliés et diversifiés — la science sera en profit.

Scanned with OKEN Scanner

SUMAR

INTRODUCERE 5

Aspecte metodologice (7), Conceptul de folclor (9); Discipline: Etnografia (12); Arta populară (13); Poetică. Stilistică. Retorică. Semiotică (15); Estetică generală (18); Filozofie și morală (24)

I. Satul românesc — cadru natural al vieții estetice . . . 28

II. Trei modele metodologice 40

1. Modelul sociologic 41
2. Modelul semiotic 51
3. Modelul psihanalitic 84

Conceptul de psihologie populară (86); Conștient și subconștient (95); Fenomenul psihanalitic al invenție (99); Psihanaliză și sociologie (113); Psihanaliză și semiologie (116); Psihanaliză și lingvistică (118) Micromodele analitice (121) a) Descîntecul (122); b) Basmul (136); c) Doina (143).

III. *Creație și consum* 156

Artistul popular (157); Opera folclorică (172); Diversificări funcționale (175); Specific artistic și etnic (p. 182)

IV. *Categorii ale esteticii folclorice* 188

Frumosul (189); Grațiosul (213); Naivul (216); Sublimul (220); Tragicul (238); Comicul (246); Absurdul (260)

Scanned with OKEN Scanner

V. *Forme ale imaginarului* 266
Fantasticul (266) ; Cromatismul (274) ; Stilizarea (279 ; Geometrizare (281) ; Abstractizare și ermetism (282) ; Forme ale artei (283)

VI. *Creație, conservare și valorificare (în contemporaneitate)*
Creatori (285) ; Colportori (293) ; Cadre de manifestare și prilejuri (294) ; Folclorul în structura sistemului de învățămînt (295) ; Forme de conservare : a) Arhive (296) ; b) Muzee (297) ; Folclor și creație cultă (297)

Note 306
Bibliografie 324
Résumé 344

Scanned with OKEN Scanner

Lector : MIRCEA CIOBANU
Tehnoredactor : GH. CHIRU

Apărut : 1980. Bun de tipar : 05.09.1980.
Format : 16/54×84. Coli tipo : 21,5. Coli ed. 19,07

Tiparul executat sub comanda nr. 10 la I.P. „Filaret", str. Fabrica de chibrituri nr. 9—11, București
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner